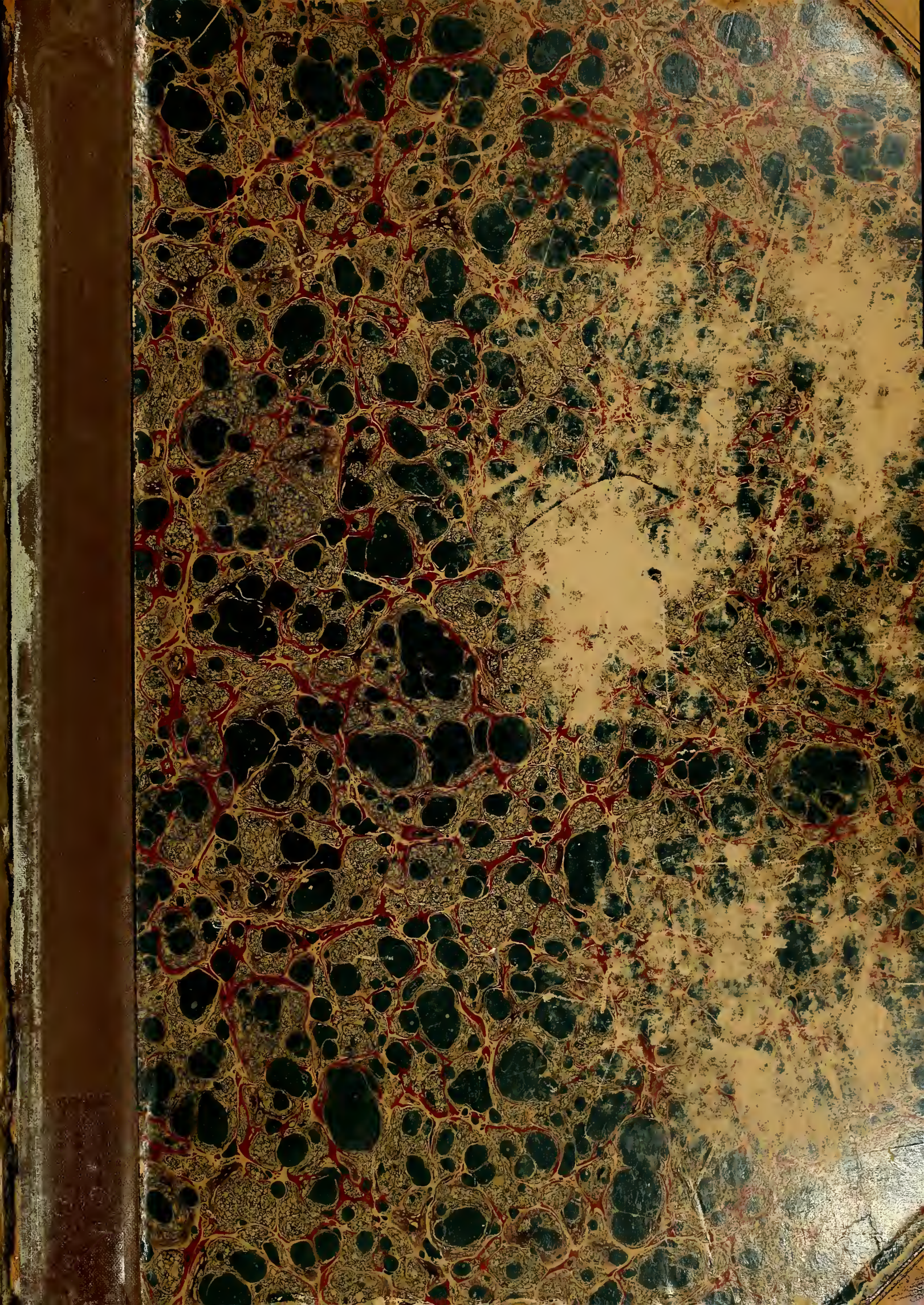


Shelf No.
H061.H2
9/.2

Heliotype Printing Co.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/loeuvredepepruben02roos

L'ŒUVRE

DE

P. P. RUBENS

Déposé conformément aux lois et traités.

Anvers. — Imprimerie Ve De Backer, rue Zirk, 35.

L'ŒUVRE

DE

P. P. RUBENS

HISTOIRE ET DESCRIPTION

DE SES

TABLEAUX ET DESSINS

PAR

MAX ROOSES

CONSERVATEUR DU MUSÉE PLANTIN-MORETUS A ANVERS

PHOTOTYPIES PAR JOS. MAES

SECOND VOLUME

ANVERS
JOS. MAES, EDITEUR
10, Rue Gramaye
1888

B. H.

March 17, 1894

J.

5 v.

IV

LE NOUVEAU TESTAMENT

(SUITE).

c) LA PRÉDICATION DU CHRIST.

237. LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

Anvers. Musée, 652.
Toile. H. 482, L. 650.

Le tableau est divisé en deux parties par une couple d'arbres, un gros olivier, au tronc crevassé, et un autre, plus mince, à l'écorce blanche. A gauche se trouve le Christ, debout dans l'eau jusqu'à la naissance du mollet ; il est nu et tient de ses deux mains un linge enroulé autour des reins. Au-dessus de lui plane le St. Esprit, sur lequel descend un faisceau de rayons célestes. St. Jean-Baptiste vêtu d'une peau de mouton est debout sur le bord du Jourdain, tout près de l'olivier ; il a puisé l'eau dans une coquille et la verse sur la tête inclinée du Christ. Son regard dirigé vers le Saint Esprit et le geste de sa main gauche expriment l'étonnement dont le frappe l'apparition. Deux grands anges volent au-dessus de l'eau. L'un tient une draperie rouge, le vêtement dont le Christ s'est dépouillé ; l'autre, le bout du linge blanc dont le Sauveur se couvre le milieu du corps. Un petit ange les aide à soulever ces vêtements. Au-dessus d'eux, trois esprits célestes volent dans les airs, et deux têtes d'anges se voient dans les nuages contre les branches de l'arbre.

A droite, six hommes se déshabillent. Deux sont assis, le premier déjà tout dépouillé, le second retirant son haut-de-chausse qui ne couvre plus que le pied. Les quatre autres sont debout ; deux d'entre eux se défont de leur vêtement en le faisant passer par-dessus la tête. Plus au fond, on distingue deux femmes avec leurs nourrissons qui probablement s'apprêtent à recevoir le baptême.

L'ensemble de la composition rappelle vivement celle que Raphaël exécuta sur le même sujet dans les Loges du Vatican. Dans la 50e, représentant le *Baptême du Christ,* on voit, au milieu, le groupe principal, semblable à celui de la présente œuvre ; à gauche, quatre anges ; à droite, trois hommes qui se dépouillent de leurs vêtements et une femme. Tout en modifiant l'attitude des figures, Rubens a conservé dans son ensemble la composition du maître italien. Pour quelques-uns des personnages à droite, il s'est évidemment inspiré des soldats qui se déshabillent, dans le carton composé par Michel-Ange pour la *Bataille d'Anghiari.* La pose du baptiseur est d'une rare élégance, non sans quelque recherche théâtrale.

Le coloris du tableau a terriblement souffert et ne présente plus qu'une masse noire et opaque, d'où émergent quelques carnations rosées et brunâtres et où le travail de Rubens ne se reconnaît plus sous la couche des repeints.

Tout ce que l'on peut dire encore avec quelque vraisemblance, c'est que le tableau fut traité dans la gamme sombre de la manière italienne de Rubens, avec la dureté de contour qui caractérise l'artiste à cette époque. On dirait Raphaël et Michel-Ange imités par un Bolonais. L'œuvre, intéressante comme document historique, n'ajoute rien à la gloire du maître.

Ainsi que nous l'avons dit au n° 81, Rubens exécuta ce travail de 1604 à 1606, à Mantoue, pour l'église des Jésuites de cette ville, à laquelle il fut donné par Vincent de Gonzague. Enlevé en 1797, nous le retrouvons vers 1840, dans la galerie du collectionneur gantois Schamp d'Aveschoot. Celui-ci le fit graver au trait par Ch. Onghena et publia la gravure avec une notice fort élogieuse, dans l'intention évidente d'allécher les acheteurs.

Le tableau fut présenté à la vente Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840) et retiré à 5100 francs. Il fut cédé quelques jours après à M. Georges, expert des musées royaux de France. Celui-ci le fit rentoiler par M. Paul Kivert et le vendit au baron de Laage, de Lille. En 1869, M. de Laage le présenta au musée de Bruxelles, qui ne l'acheta point. Peu après, il passa dans une vente publique à Anvers et fut adjugé à M. Joseph de Bom qui, par testament,

le légua, avec deux autres tableaux, au musée de sa ville natale, où il vint prendre place vers la fin de l'année 1876 (1).

Le musée du Louvre possède un dessin de cette composition, exécuté probablement par Lucas Vorsterman, pour lui servir de modèle à une gravure. Ce projet ne se réalisa pas ; aucune estampe n'a été faite, du temps de Rubens, d'après le présent tableau. Il y a des différences entre la composition du dessin et celle de la peinture. La principale est que le premier contient un jeune homme assis et s'appuyant contre l'arbre du milieu : cette figure manque dans le tableau ; dans le dessin, il n'y a qu'un arbre près de St. Jean ; le geste du Saint et les figures des femmes à l'arrière-plan, présentent également des différences notables.

Sur le dessin sont tracés des carrés qui devaient servir de points de repère au graveur. L'arbre, dans le fond, a été restauré postérieurement à cette division en carrés.

Ce dessin a été photographié par Ad. Braun et gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (XXII, 309).

Le tableau a été gravé au trait par Ch. Onghena.

Le Baptême du Christ.

Revers d'un des volets du triptyque de l'église St. Jean, à Malines. (Voir n° 166.)

La Tentation dans le Désert.

Sujet d'un plafond de l'ancienne église des Jésuites, à Anvers. (Voir n° 6.)

La Vocation de St. Mathieu.

Douai. Musée, 332.
Panneau. H. 49, L. 63.

A gauche de la composition, trois hommes sont assis à une table ; le premier, au front dénudé, a des lunettes sur le nez et écrit dans un livre ;

(1) *Notice sur le grand tableau de P.-P. Rubens, Baptême de Jésus-Christ par St. Jean.* Brochure in-4°, de 6 pages de texte, sans date, avec une gravure au trait de Ch. Onghena. — *La Fédération artistique.* Anvers, Vendredi, 22 décembre 1876.

le second, St. Mathieu, vêtu d'une pelisse et la tête couverte d'un turban, se tourne vers le Christ, en se désignant lui-même de la main, comme pour dire : « Est-ce moi que vous appelez ? ». Le troisième, un paysan qui vient de payer le tribut, regarde également le Christ et d'un geste méfiant recouvre de la main un tas de pièces d'argent déposées sur la table. Le Christ parait dans l'embrasure de la porte, à droite de la composition ; il étend la main en s'adressant à l'homme vêtu d'une pelisse ; un apôtre se tient à côté de lui.

C'est une peinture largement brossée, en manière d'esquisse, faisant assez bon effet.

Le catalogue de Douai la mentionne avec la réserve justifiée « Attribué à Rubens. »

Le tableau fut adjugé à 250 florins dans la vente Cuypers de Rymenam, qui eut lieu à Bruxelles, le 27 avril 1802. Smith le signale, en 1842, dans la collection du baron Nagel van Ampden, à La Haye (1). Il fut légué au musée de Douai par M. Enée Escallier, mort le 24 février 1857 (2).

En 1881, nous en avons vu une répétition, à Anvers, chez un marchand de tableaux.

Gravures : V. S. 148, R. Brookshaw ; 149, Anonyme.

La gravure de Brookshaw porte l'inscription suivante : « P.-P. Rubens pinxit. Gravé d'après le tableau original, qui est au cabinet de M. le comte de Cuyper et de Rymenam à Bruxelles. R. Brookshaw fecit 1780. »

238. LE CHRIST INSTRUISANT NICODÈME.

Bruxelles. Collection de Madame van Parys.
Panneau. H. 112, L. 82.

Le Christ vêtu d'un manteau rouge et d'un habit violet se trouve à gauche ; il lève une main et étend l'autre comme un homme cherchant à convaincre un auditeur. A côté de lui, deux apôtres, St. Jean et St. Pierre ; ce dernier porte la main à la barbe d'un air attentif. En face du Christ se trouve Nicodème, une main sur la poitrine, la seconde étendue avec un geste d'étonnement, la tête couverte d'une draperie comme les prêtres juifs en portent dans les tableaux de Rubens. Derrière lui se montrent deux

(1) SMITH : *Catalogue raisonné.* IX, 233.

(2) *Catalogue de Douai.* Préface. p. XVII.

têtes d'apôtres. Dans le fond, on voit une colonne. La scène est éclairée par une lampe antique suspendue au plafond, qui jette sa lueur rousse sur Nicodème. Les autres personnages sont éclairés par la lumière du jour. Le fond du tableau est sombre.

Les carnations sont remarquables par leur éclat, les couleurs des draperies sont peu nuancées, la figure de Nicodème est admirable par la manière habile dont les reflets de la lumière de la lampe sont rendus.

C'est bien une œuvre de Rubens, peinte entièrement de sa main ; cependant elle présente des particularités qui la distinguent assez nettement des travaux ordinaires du maître. Les tons pleins, énergiquement juxtaposés, les faces très allongées du Christ et de St. Pierre, le manque de distinction dans les têtes, l'éclairage simultané par la lumière naturelle et par la lumière artificielle, sont autant de traits caractéristiques exceptionnels chez Rubens et plus fréquents dans l'œuvre de Jordaens et dans certains tableaux attribués à Adam van Noort. Cela nous conduit tout naturellement à l'hypothèse que le présent tableau daterait d'avant le départ du maître pour l'Italie.

Il faisait partie de la collection de P. De Doncker lorsque, au siècle dernier, Krafft le grava.

Gravure : V. S. 139, J. L. Krafft.

Le bon Samaritain.

Dans la vente de la collection de Lord Rendlesham, en 1806, on vendit 189 livres sterling un tableau de chevalet, attribué à Rubens, représentant la parabole du bon Samaritain.

Le Christ rend la vue à l'aveugle.

Dans la vente du cabinet de Mad. Wellens-Geelhand (Anvers, 1810) parut un paysage, attribué à Rubens et Van Uden, dans lequel était figuré le Sauveur suivi de quelques disciples et rendant la vue à l'aveugle. Panneau H. 9 1/2 pouces, L. 8 pouces.

Le Christ guérit le paralytique.

Dans la vente Martin Robyns (Bruxelles, 1758), on adjugea pour une somme de 3700 florins, un tableau, attribué à Rubens, représentant le Christ

guérissant le paralytique. Le tableau mesurait 4 pieds 2 pouces en hauteur et 5 pieds 2 pouces en largeur.

Décollation de St. Jean-Baptiste.

Un des volets du triptyque de l'église St. Jean, à Malines. (Voir nº 164).

239. DÉCOLLATION DE ST. JEAN-BAPTISTE.

La galerie du duc de Richelieu a possédé un exemplaire de la même composition que la *Décollation de St. Jean-Baptiste* représentée sur un des volets du triptyque de l'église St. Jean, à Malines. On y voit le bourreau qui d'une main tient la tête, de l'autre son glaive et met le pied sur le cadavre gisant à terre. Salomé porte le plat ; une vieille femme, la torche. Dans le fond, il y a des soldats. Le tableau mesurait 6 pieds 6 pouces de haut et 5 pieds 6 pouces de large. De Piles le décrit, dans son *Cabinet de Monseigneur le Duc de Richelieu* (1). Il disparut lors du remaniement de la galerie (2).

Il existe une gravure de cette composition, sans les soldats dans le fond.

Gravure : V. S. 160 et 169, Pierre de Jode (dans un ovale).

Il existe encore une gravure d'une composition attribuée à Rubens, représentant le même sujet. Au milieu, le bourreau tient la tête de St. Jean dont le cadavre git par terre ; à gauche, une princesse orientale suivie de ses femmes ; à droite, le groupe des spectateurs du *Cyrus et Thomyris,* de Rubens : l'homme au turban, celui au bonnet hongrois et les soldats. Cet amalgame ridicule, datant du XVIIIe siècle, porte les indications « P.-Paulus Rubens pinxit. Hecquet sculp. Paris, chez Hecquet, place Cambray, à St. Maur.

Gravure : V. S. 161, Hecquet.

240. DÉCOLLATION DE ST. JEAN-BAPTISTE.

L'inventaire de la collection du roi d'Espagne, de l'année 1666, mentionne un tableau décrit comme suit : « Alcazar de Madrid. Galerie du Midi. Un autre tableau d'une vara et demie de large et d'une et un quart

(1) Mols (Manuscrit 5727, p. 9) donne la description de ce tableau extraite de la 3e édition de de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres.* Paris, Langlois, 1683.

(2) Bonaffé : *Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle.* P. 275.

vara de haut, sur bois : *La Décollation de St. Jean-Baptiste,* de la main de Rubens. Soixante ducats d'argent. » Les inventaires de 1686 et de 1700 mentionnent le même tableau. Après cette dernière date, il n'est plus cité (1).

Une *Décollation de St. Jean-Baptiste,* d'une peinture vigoureuse et magnifique fut vendue dans une collection anonyme (Amsterdam, le 6 mai 1716) à 155 florins. Il s'agit probablement ici d'un des exemplaires du numéro suivant.

Dans la vente de M. de Merval (Paris, 9 mai 1768) parut une « Hérodiade à qui des guerriers apportent la tête de St. Jean. »

241. LE BOURREAU REMET LA TÊTE DE ST. JEAN-BAPTISTE A SALOMÉ.

Galerie du comte de Carlisle à Castle Howard.
Toile. H. 132, L. 122.

Groupe de trois personnages. Au milieu Salomé tenant des deux mains un grand plat d'étain sur lequel est déposée la tête de St. Jean. Sur les cheveux dénoués, elle porte un tour de perles ; la robe jaune est largement ouverte ; un collier de pierres précieuses descend sur le corsage ; une draperie rouge écarlate est jetée sur les épaules. C'est une robuste femme bâtie en virago, dépassant de la moitié de la tête le bourreau qui se trouve à côté d'elle. Celui-ci tient par les cheveux la tête de St. Jean qu'il dépose d'une main sur le plat, tandis que de l'autre il tient encore le glaive. Il est tête nue, porte une cuirasse et a les traits durs. De l'autre côté de Salomé se trouve une jeune fille vêtue de bleu, probablement une suivante, qui d'une main aide à tenir le plat. La scène se passe dans la prison, dont on voit, dans le fond, les murs épais et la partie inférieure d'une fenêtre circulaire, fermée par de gros barreaux de fer.

Smith appelle ce tableau une peinture d'un coloris brillant et d'une facture très soignée (2).

Waagen en parle dans les mêmes termes ; il croit que l'œuvre appartient

(1) Cruzada Villaamil : *Rubens diplomatico español.* P. 308.

(2) Smith : *Catalogue.* IX, 230.

à la période postérieure de Rubens et qu'elle est l'original des nombreuses copies qui en existent (1).

Le tableau provient de la collection de Joshua Reynolds.

En le composant, Rubens paraît s'être souvenu d'une œuvre de Paul Véronèse, où l'on voit Judith prenant la tête d'Holopherne pour la déposer dans un sac tenu par une suivante.

Gravures : V. S. 162, S. a Bolswert ; 163, Anonyme ; 164, Petrus de Loisy ; 165, J. Pecini (Venetiis) ; 166, F. Ragot ; 167, Anonyme (Danckerts exc.).

Dans cette dernière planche, les figures sont en pied, le corps de St. Jean est couché à terre. A gauche, on voit la salle de festin d'Hérode ; cette partie du tableau ne rappelle en rien le style de Rubens, elle a été ajoutée par le graveur, comme cela est arrivé dans mainte estampe d'après Rubens publiée en Hollande.

Voir planche 82.

241BIS. LE BOURREAU REMET LA TÊTE DE ST. JEAN A SALOMÉ.

Anvers. Collection Koninckx.

Toile. H. 146, L. 120.

ÊME composition que le numéro précédent. Le travail assez rude a été commencé par un élève et en partie recouvert par Rubens. Les quatre têtes sont du maître ; il a terminé les bras et retouché les draperies et la cuirasse. Le tableau, qui avait souffert, présente des repeints nombreux. C'est une toile éclatante de couleur, déclamatoire de ton, sans profondeur dans le sentiment, sans distinction dans les figures. La tête de St. Jean, supérieurement traitée, en forme la partie la plus remarquable.

Contrairement à Waagen, nous croyons que l'œuvre date de 1620 environ.

241TER. LE BOURREAU REMET LA TÊTE DE ST. JEAN A SALOMÉ.

E musée de Dresde, n° 910, possède une seconde répétition (Toile. H. 129, L. 123). C'est une œuvre d'atelier, retouchée probablement par Rubens dans les chairs. On n'y remarque point, dans le fond, les saillies du mur ni la fenêtre.

(1) WAAGEN : *Treasures.* III, 319.

Dans le catalogue de l'ancienne galerie de Sans-Souci (1781) nous trouvons sous le n° 114, une « Fille d'Hérodias se présentant à sa mère, la tête de St. Jean à la main. » Toile, 3 pieds 10 pouces de haut, sur 3 pieds 4 pouces de large.

Une « Hérodiade montrant la tête de St. Jean, les figures jusqu'aux genoux, » fut vendue dans le cabinet de Reynier van der Wolf (Rotterdam, 15 mai 1676) pour la somme de 100 florins.

La fille d'Hérodiade portant la tête de St. Jean dans un bassin.

Guillaume Panneels a gravé à l'eau-forte une planche, où l'on voit Salomé portant un plat dans lequel est déposée la tête de St. Jean. Une vieille femme éclaire la scène. La pièce est signée *P. P. Rubens in(venit). G. P. fec(it) in aqua forti.* MDCXXXI. Cette composition est tout simplement la *Judith tenant la tête d'Holopherne* (Musée de Brunswick, n° 455. Voir notre n° 126) avec de légères modifications. L'attitude des personnages est la même dans les deux compositions. Seulement, Judith tient d'une main la tête d'Holopherne par les cheveux ; de l'autre elle étend le glaive ; Salomé tient d'une main le plat ; de l'autre, la langue de St. Jean-Baptiste. Dans les deux pièces, la vieille femme porte d'une main un chandelier ; de l'autre main, dans la première composition, elle reçoit la tête, dans la seconde, elle tient le plat.

Gravure : V. S. 168, Guill. Paneels, 1631. (Dédicace : Admodum Reverendo ac Devotissimo Patri in Christo Dno Joanni Ziglero soc. Jesu Archi-Presbytero et S.S. Theologiæ Doctori etc. Consecrat : Guilielmus Panneels, Discip. Rubeni, francofurti ad mœnum fec.)

242. LE FESTIN D'HÉRODIADE.

Collection Hermann Linde.
Panneau. H. 71, L. 103.

Le roi Hérode est assis au haut bout de la table, sous un dais, sur un siège couvert d'un coussin rouge. Il porte un vêtement en velours noir bordé d'hermine et une pèlerine de la même fourrure ; il est coiffé d'un chapeau à calotte rouge et à bords en pelleterie brune. Une chaine d'or entoure son cou ; un bijou orne le ruban qui garnit son chapeau.

A côté de lui est assise Hérodiade. Elle porte une robe fortement

décolletée ; une toque noire à plumes blanches est posée sur sa chevelure d'un blond doré qui retombe, en boucles légères, sur le front et sur les tempes.

Près d'eux, à l'avant-plan, se tient Salomé apportant sur un plat la tête de St. Jean-Baptiste. C'est une figure jeune et élancée, vêtue d'une robe rouge. D'une main, elle soulève le couvercle qui cachait l'horrible présent qu'elle montre à son père. A cette vue, le roi pâlit ; il comprend la noirceur de son crime ; il ne laisse point éclater en gestes désordonnés son saisissement ; une de ses mains serre la serviette qu'il a déposée sur la table, il appuie le menton sur l'autre ; il n'écoute plus la voix de la sirène assise à côté de lui ; son regard est rivé à cette belle tête livide tranchée par son ordre. Il s'enfonce dans ses pensées, l'inquiétude, le remords le gagnent.

Hérodiade, grasse et charnue, la mine enjouée, se rit de l'épouvante du roi. Insoucieuse, sans cœur et sans vergogne, elle approche sa fourchette de la tête de St. Jean et montre la face sanglante de sa victime. Salomé paraît inconsciente du rôle qu'elle joue.

Autour de la table se trouvent sept convives, se préoccupant à des degrés différents de l'incident qui est venu troubler le festin. Six d'entre eux regardent du côté du roi. C'est d'abord un gros vieillard encapuchonné, à face rubiconde et joyeuse ; puis un homme à barbe et cheveux grisonnants qui tient de la main gauche son verre rempli à moitié de vin rouge et appuie la droite sur la table pour se redresser ; un vieillard au crâne chauve s'est levé entièrement et regarde le spectacle, par-dessus la tête du précédent.

Les quatre autres sont assis au bas bout de la table. Le premier, vêtu d'une draperie grise qui laisse le cou largement découvert, lève la main en signe de saisissement ; du second, on ne voit que la tête garnie d'une barbe et de cheveux blancs. Il parle à ses voisins et seul ne regarde point ce qui se passe du côté opposé. Tout au bout, un vieillard à figure vénérable, habillé d'une robe verte et d'un bonnet rouge, pose la main sur l'épaule de son voisin. Ce dernier, enveloppé dans une large robe jaune, d'où sortent ses bras aux manches verdâtres, pose les mains sur le bord de la table et avance la tête pour mieux voir.

Sur le devant, à gauche de Salomé, un petit page tenant un cerceau garni de sonnettes, à travers lequel un singe va sauter. Derrière les convives, quatre serviteurs et deux hommes armés de casques et de lances. Le premier des domestiques porte une urne d'or et d'argent ; le second, un nègre, soulève sur les deux mains une corbeille de fruits ; le troisième porte un pâté de paon ; le quatrième est une servante tenant un plat vide.

A l'extrême gauche, sur une tribune, deux musiciens et deux chanteurs ; aux pieds d'Hérode, un chien ; sur la table, un homard et du pain ; dans le fond, la paroi de la salle en pierre grise et une arcade donnant vue sur un ciel couvert.

Le mouvement qui entraîne les convives à regarder l'épouvantable spectacle est admirable d'unité et de variété. Ils forment de beaux groupes et prennent des attitudes différentes d'après le caractère de chacun d'eux. Les figures accessoires ne sont pas moins remarquables, le nègre surtout est d'une extrême délicatesse de facture. Seule la Salomé détonne quelque peu par la longueur anormale de son cou et la rigidité de sa pose.

L'ouvrage est un des tableaux de chevalet les plus remarquables que Rubens ait produit. La figure d'Hérode est sans contredit la plus dramatique, la plus Shakespearienne des conceptions de Rubens. Ce roi au regard vitrifié, à la mine pâle et défaite, aux sourcils contractés, à l'attitude sombre et rêveur, à côté de cette courtisane grasse et enjouée, badinant avec le crime et confirmant la maxime du moraliste disant que la volupté rend sanguinaire, forme le contraste le plus saisissant que Rubens ait jamais rendu.

La gradation des lumières et des tons est magistralement exécutée. La scène du côté d'Hérode est éclairée d'un jour calme, mais rompu par le dais, Salomé se trouve dans la pleine et brillante lumière du premier plan ; les figures des convives, à gauche, reculent légèrement dans la clarté abondante du plein jour.

La figure d'Hérode a la teinte plus sombre qui convient à sa place et à l'état de son âme. Hérodiade, Salomé et le convive qui se dresse, sont peints d'une pâte émaillée, éclatante de blancheur. Les convives à gauche sont traités d'une manière plus vaporeuse, leurs têtes sont excutées par petits coups de pinceau posés avec une admirable sûreté de main.

Le tableau est une de ces peintures peu nombreuses, aux qualités exceptionnelles, s'élevant au-dessus du niveau des œuvres ordinaires de Rubens, s'éloignant, par les caractères de leur facture, de la masse des créations du maître. Ces qualités extraordinaires assignent au tableau un rang élevé et distinct, elles étonnent le gros public et déroutent les critiques, mais ne sauraient nous empêcher de reconnaître la rare valeur de ce chef-d'œuvre.

La couleur est d'une fraîcheur, d'un éclat merveilleux. Au premier coup d'œil le tableau surprend par sa tonalité claire ; on le croirait peint d'hier. Nous avons la conviction que, au sortir de la main de Rubens, ses œuvres avaient cette éblouissante blancheur, cette splendeur radieuse du coloris.

Le maître prêta ses propres traits à Hérode, ceux d'Hélène Fourment à Hérodiade, sans s'attacher scrupuleusement à conserver une parfaite ressemblance. La figure d'Hérodiade se rapproche sensiblement de celle d'Hélène Fourment se promenant avec Rubens (Munich, Pinacothèque, 798). L'enfant jouant avec le singe et l'enfant qu'Hélène Fourment tient sur les genoux dans son portrait à la Pinacothèque de Munich (n° 797), présentent également des ressemblances.

Le propriétaire du tableau est d'opinion que Rubens a représenté plusieurs des convives sous les traits des peintres italiens les plus célèbres : le Titien, le Tintoret, Raphaël, Palma le vieux et Vasari. Il est de fait que les têtes de plusieurs de ces artistes, particulièrement celles du Titien et du Tintoret, se rapprochent assez sensiblement de celles des convives d'Hérode pour donner de la consistance à cette hypothèse. Il est tout aussi certain que quelques-unes de ces physionomies ne se rencontrent point parmi les modèles ordinaires de Rubens.

Par contre, certains personnages de ce tableau présentent une analogie évidente avec ceux du *Christ chez Simon le Pharisien* (Musée de l'Ermitage, à St. Pétersbourg, 543), dont nous parlerons plus loin. L'homme imberbe au double menton, la tête couverte d'un capuchon, assis à côté d'Hérodiade, le personnage barbu, coiffé d'un bonnet au bord de fourrure, se retrouvent parmi les convives du Pharisien. La Salomé ressemble à la pécheresse ; la servante qui dans notre tableau tient un plat, ressemble à celle qui porte un panier de vaisselle sur la tête, dans le tableau de St. Pétersbourg. Dans l'un et dans l'autre, on retrouve l'homme au crâne chauve, le nègre et le chien. Le groupement même des convives, où le haut bout de la table est occupé, par le personnage principal, et le bas bout par une figure mouvementée, est sensiblement le même. Comme le tableau de St. Pétersbourg, précède dans l'ordre du temps, le *Banquet d'Hérode,* Rubens s'est souvenu, en créant le dernier, de son œuvre antérieure.

Dans l'une et dans l'autre composition, il s'est évidemment inspiré jusqu'à un certain point des banquets de Paul Véronèse. Cependant, entre les scènes similaires du maître italien et du maître flamand, les différences sont plus frappantes que les affinités. Le Véronèse ne songe qu'à peindre des festins où la joie et le luxe règnent, où les corps superbes et la riche architecture s'étalent à l'aise. Rubens introduit dans ses banquets l'élément dramatique et l'y fait prédominer souverainement ; il ne peint pas seulement les corps des assistants, il interprête leurs passions et nous permet de lire jusqu'au fond de leur âme agitée.

Nous ne saurions passer sous silence les points d'analogie que présente le *Banquet d'Hérode* avec un des volets de l'*Ensevelissement du Christ* par Quentin Massys, au Musée d'Anvers. Dans les deux œuvres, Salomé tenant le plat, se trouve sur le devant du tableau, quatre musiciens sont installés sur une tribune; dans l'œuvre du vieux maître anversois, Hérodiade touche la tête de St. Jean avec son couteau et, à côté de Salomé, on voit un enfant avec un petit chien.

Le tableau est entièrement de la main du maître et doit dater de ses dernières années, 1638 à 1640, lorsque la goutte le forçait à exécuter ses créations les plus grandioses sur des tableaux de dimensions réduites.

Dans sa *Teutsche Academie,* Sandrart dit: « De Rubens je possède également une Hérodiade avec sa fille qui, dans un plat, présente la tête de St. Jean-Baptiste à son père. Cet ouvrage étant hautement loué par tous les amateurs, je l'ai acquis dans le cabinet de Milich et je l'ai placé parmi mes autres raretés (1). » Le cabinet de Milich appartenait à un riche particulier de Nuremberg; Sandrart donna au tableau une place dans sa collection de raretés: ces deux faits permettent de conclure que l'œuvre était de modestes dimensions. Il est fort probable que c'était le présent tableau. Longtemps nous le perdons de vue. Dans un article paru en même temps que la gravure sur bois du *Banquet d'Hérode,* dans l'*Illustrirte Zeitung* du 22 mai 1886, M. Linde nous apprend que le tableau a appartenu, dans les derniers temps, à une compagnie qui l'a exposé dans les principales villes des États-Unis de l'Amérique. En 1885, le propriétaire actuel l'acheta d'un des membres de cette association.

Il existe des répétitions de ce tableau de différents formats. Le musée d'Aalborg en Danemarck possède une assez faible copie (N° 43. H. 172, L. 237) achetée 200 écus, en 1760. Ce tableau s'est trouvé longtemps au musée de Copenhague. Il en a été écarté à cause de son insignifiance. Il figurait probablement dans la vente J. Siebrecht (Anvers, 1754). Le catalogue de cette vente l'appelle « un morceau capital de belle ordonnance, représentant Hérodiade qui, dans un plat apporte la tête de St. Jean-Baptiste à Hérode assis à table. » Il fut adjugé à 170 florins; les dimensions n'en sont pas indiquées (2).

(1) Auch hab ich von ihm eine Herodias mit ihrer Tochter, die das Haupt Johannis des Taüffers in einer Schüszel den Vatter fürträgt, welches Werk, weil es von den gesamten Liebhabern also gerühmet worden, hab ich es aus den Milichischen Cabinet erkauft, und unter meine andere rare Stücke gestellet. SANDRART: *Teutsche Academie,* 1675. II, 293.

(2) *Catalogus G. Hoet en Terwesten.* III, 89.

Dans la vente de Jacques de Wit (Anvers, 1755), un tableau de l'école de Rubens traitant le même sujet, haut 189, large 250 centimètres, fut vendu à Balguenie, au prix de 68 florins.

Une copie (H. 157, L. 187 centimètres) attribuée à Van Hoeck fut vendue dans le cabinet Hazard (Paris, 1812), 120 francs.

Le musée de Besançon (n° 299) possède une copie sur cuivre (H. 72, L. 96). Une seconde copie (H. 112, L. 179) appartient à M. Brader à Borghorst.

Smith signale un second exemplaire du *Banquet d'Hérode* (Toile. H. 207, L. 268) appartenant, en 1842, à lord Omelie qui l'avait acheté à Naples. Dans ce tableau, trois des convives assis au bout de la table et les musiciens sur la tribune manquent ; l'architecture diffère également. « La peinture, dit notre auteur, présente un coloris splendide, un dessin correct et des expressions énergiques ; dans l'exécution, Rubens a montré la dextérité qui le distingue à un si haut degré. Néanmoins malgré ces signes caractéristiques de la main et de l'esprit du maître, il y a lieu de croire que l'œuvre n'est pas entièrement de Rubens, spécialement dans les teintes de la carnation des femmes qui manquent de fraîcheur et de transparence. » (1)

Le tableau passa de lord Omelie à lady Élisabeth Pringle, qui l'exposa, en 1878, dans l'*Exhibition of works by old masters*. Il appartient actuellement au major Baillie Hamilton à Langton House, Durse, Berwickshire, Écosse. Le catalogue de l'exposition de 1878 donne ses dimensions avec une différence assez considérable de celles fournies par Smith. (H. 203, L. 318.)

Monsieur le marquis de St. Seine, à Dijon, possède un second exemplaire de cette composition réduite (Toile H. 210, L. 275).

Dans la vente Stier d'Aertselaer (Anvers, 27 août 1817), on vendit un tableau attribué à J. van Harp d'après P.-P. Rubens, peint sur panneau, haut 27 pouces (71 centimètres), large 39 pouces (102 centimètres), intitulé *la Fille d'Hérode présente la tête de St. Jean-Baptiste au festin d'Hérode.* Le catalogue en dit : « Tableau d'un ton clair et brillant ; la touche en est si franche que les connaisseurs sont quelquefois tentés de le regarder comme original. Ce sujet est gravé par Schelte a Bolswert. » Le tableau en question fut adjugé à Coor, pour la somme de 102 florins.

Il figure actuellement au Metropolitan Museum of art (n° 164) à New-York, sous le nom de Gérard Van Herp. Comme dans la toile du Major Baillie Hamilton, les trois convives à gauche manquent.

(1) SMITH : *Catalogue.* IX, 229.

Gravures : V. S. 170, S. a Bolswert ; 171, Aubertus Clouet ; 172, François Ragot ; 173, Anonyme (N. Visscher exc.) ; 174, Anonyme (Froment exc.) ; 175, Anonyme ; 176, Basan. Non décrit : Kaeseberg et Oertel, gravure sur bois, parue dans l'*Illustrirte Zeitung* de Leipzig du 22 mai 1886.

Sauf de minimes variantes la gravure de Bolswert est conforme à la peinture originale. La différence la plus saillante consiste dans la manière dont les lances des soldats près d'Hérodiade sont placées dans l'estampe et dans la peinture. Cette dernière en montre deux, la première trois. La gravure de Clouet est entièrement semblable à celle de Bolswert.

Dans l'estampe publiée par N. Visscher, la composition a été écourtée sur les deux côtés. Les deux musiciens debout sur la tribune ont été retranchés.

Dans celle de Basan, les musiciens et les convives placés sous la tribune manquent. L'estampe est probablement faite d'après le tableau du major Baillie Hamilton ou de marquis de St. Seine. Cette hypothèse gagnerait en vraisemblance, si les convives supprimés à gauche ne sont pas au nombre de deux, comme le dit Voorhelm-Schneevoogt, mais au nombre de trois, comme nous le supposons.

Photographie : Teich-Hanfstaengl.

Le musée de Weimar possède un dessin conforme au tableau. Cette pièce, faussement attribuée à Rubens, a fait partie de la collection de sir Thomas Lawrence et de celle de Crozat. Dans la vente de cette dernière (Paris, 1741), elle fut adjugée à 48 livres.

Ce dessin a été photographié par A. Braun.

Voir planche 83.

243. LE BANQUET D'HÉRODE.

St. Pétersbourg. Ermitage, 542.

Esquisse. Panneau transporté sur toile. H. 36, L. 50.

Le roi vêtu d'une robe couleur d'or est assis à droite de la table. Derrière lui se tiennent deux courtisans. Le premier, à tête nue et à barbe grise, porte un habit bleu bordé de fourrure blanche. Hérode étend les mains en signe d'étonnement, au moment où il aperçoit la tête de St. Jean. Au milieu du tableau, Salomé est debout portant sur un plat la tête du saint baptiseur. Hérodiade enlève le linge qui couvrait le lugubre contenu du plat.

A table se trouvent, outre le roi et sa maîtresse, sept convives dont quatre femmes. Derrière la table, une servante tenant un plat ; une seconde portant, à bras tendus et levés, un cygne servi dans une terrine ; une troisième, portant de la même manière un paon ; sous la table, un chien ; dans le coin, à gauche, des vases à vin.

Cette pièce fut vendue dans le cabinet de Jacques de Roore (La Haye, 1747) au prix de 63 florins ; elle revint dans la vente Jetsaert (Amsterdam, 1749) et fut adjugée à 35 florins.

Une copie de cette esquisse se trouve au musée de Hanovre.

Dans la collection de M. Menke d'Anvers se trouve un tableau parfaitement conforme à cette esquisse. (Panneau. H. 58, L. 81. Au dos les armoiries d'Anvers brûlées dans le bois.)

L'esquisse nous a paru être de la main de Rubens. Le tableau ne peut prétendre à cet honneur. C'est un travail que l'on dirait fait par un artiste antérieur à Rubens et présentant des analogies avec la manière d'Otto Venius.

Il y a entre la présente composition et celle que nous avons décrite au numéro précédent quelques concordances frappantes : le dais sous lequel le roi est assis, l'arcade dans le fond, la présence du nègre parmi les domestiques, le chien entre Salomé et Hérode, le paon qu'un domestique porte sur ses bras levés. Mais la similitude la plus importante se trouve dans la figure longue et droite de Salomé qui, dans les deux œuvres, coupe par le milieu le groupe des convives et dont la pose est sensiblement la même. Tous les autres personnages sont différemment placés et vêtus ; elle seule est reproduite avec son attitude très caractérisée dans les deux tableaux ; elle seule a été utilisée par Rubens dans une œuvre postérieure.

A part ce détail, il n'y a pas de comparaison possible entre les deux compositions. Autant celle des dernières années du maître est dramatique, mouvementée, réussie de tous points, autant l'œuvre de sa jeunesse est froide, guindée, disgracieusement groupée, dénuée de toute force dramatique. Si réellement cette dernière est du maître, elle doit dater des années d'apprentissage, qu'il passa dans l'atelier d'Otto Venius.

244. LA TÊTE DE ST. JEAN.

Dans la « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de Rubens, » nous trouvons, sous le n° 77, une tête de St. Jean, faite d'après Raphaël par Rubens.

TRIPTYQUE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME

AU-DELA DE LA DYLE A MALINES.

245. LA PÊCHE MIRACULEUSE.

Panneau central.

Panneau. H. 301, L. 235.

Le miracle est représenté au moment où les apôtres, obéissant à la voix de leur maître, ramènent à terre le filet rempli de poissons. Un des pêcheurs se trouve sur la plage : c'est un homme taillé en Hercule, portant la vareuse rouge de nos bateliers et des bottes qui lui viennent jusqu'au haut des jambes ; il a les cheveux et la barbe d'un blond ardent, les sourcils en broussaille, la figure et les mains d'un rouge de sang. Il se renverse à moitié et tire de toutes ses forces de géant sur le filet.

Près du rivage se trouve une grande barque dans laquelle se tiennent quatre pêcheurs-apôtres. L'un d'eux, le buste nu, se courbe par-dessus bord en ramenant à lui le filet. C'est un homme vigoureux, d'âge mûr, la barbe et les cheveux noirs grisonnants, les bras et le buste hâlés. Le second est jeune ; son torse nu est d'une chaude blancheur ; l'avant-bras seul est bruni. Il a aidé à tirer le filet, mais n'en venant pas à bout, il appelle à son aide l'équipage d'une seconde barquette que l'on voit à gauche contre le cadre. Le troisième pêcheur dirige la barque, appuyé à l'arrière sur une perche. Il porte une jaquette violette et un pantalon d'un blanc glauque en étoffe claire et légère ; sa tête est couverte d'un bonnet en toison bleue. Le quatrième pêcheur est Saint Pierre, il a le buste moitié nu, moitié couvert d'une draperie d'un gris neutre et tient en main son bonnet de peau de mouton bleue. Il est à moitié agenouillé sur le bord de la barque. Avec une expression d'admiration respectueuse et de profonde émotion, il rend hommage à la toute-puissance du Christ. Celui-ci se trouve à l'arrière de la barque, debout contre le cadre à droite, drapé dans un grand manteau rouge, vêtu d'une robe couleur de prune. Il parle à St. Pierre avec bonté.

La seconde barque, à gauche de la première, est montée par deux bateliers; l'un entre dans la mer pour obéir à l'appel de son camarade, l'autre est debout tenant une perche. Ces deux dernières figures sont rapetissées par la distance et traitées dans des tons vagues.

Le fond est formé par la mer verdâtre qui se brise contre le rivage en

petites ondes frisées et mousseuses, et par le ciel qui, à droite, est d'un bleu intense strié de nuages d'un blanc doré et qui, à gauche, est couvert par des nuées couleur d'ardoise. Un oiseau de mer vole près de la tête de l'apôtre au bonnet bleu.

Sur le devant du panneau, on voit les poissons dans le filet et des coquillages sur le bord de la mer.

Le tableau est plus haut que large contrairement à la gravure de Bolswert qui amplifie fortement le sujet. Le fond est de la main d'un élève ou d'un aide, probablement de Wildens. Sur ses tons secs et durs, Rubens a jeté quelques crêtes de vagues d'un blanc vigoureux.

Les cinq figures du second plan ne sont pas de la main de Rubens, mais exécutées d'après son esquisse par un élève et fortement retouchées par lui-même. Il n'y a que les trois figures sur le devant, les pêcheurs qui tirent le filet, qui soient peintes par le maître.

Ce qui a charmé Rubens dans ce sujet, ce qu'il a cherché à rendre avec amour, ce n'est pas le miracle ni la force surnaturelle du Christ, c'est le déploiement de la force musculaire, les mouvements larges exécutés, dans un rude labeur, par des corps vigoureux, la pose hardie que présentent les hommes de peine quand ils plient tout d'une pièce, le rythme qu'un même travail imprime à des corps jetés en sens inverse. Au bord de la mer, avec l'espace infini pour fond, ces gestes et ces poses gagnent en ampleur et prennent une tournure héroïque.

Le Christ est de beaucoup inférieur aux autres personnages. Il est raide et solennellement niais ; la pose est insignifiante, le rouge de son manteau est dur et sans nuances ; toute la figure manque de relief et de transparence. Le St. Pierre est peint aussi peu que possible, mais pénétrant d'expression.

Cependant la douce et bénigne figure du Christ et celle de St. Pierre, se faisant petit et humble devant le Seigneur, produisent un contraste heureux avec la force débordante déployée sur le devant par les corps musculeux aux chairs resplendissantes, aux draperies éclatantes comme une fanfare. Les trois pêcheurs du premier plan dominent de très haut tout le reste. Ils sont disposés en feuille de trèfle et, tout en collaborant à une même manœuvre, ils prennent des attitudes différentes : l'un se jette en avant, l'autre, en arrière, tandis que le troisième, celui du milieu, redresse son buste. Tous ces mouvements sont superbes de hardiesse et de vérité. Les figures s'agencent le plus naturellement possible pour remplir de haut en bas le grand panneau ; elles sont liées et pondérées entre elles sans effort.

Comme couleur, le mérite de ces trois pêcheurs n'est pas moindre. La vareuse rouge de l'homme blond domine tout le tableau et fait équilibre avec le manteau du Christ. Ici encore, les chairs nues forment les points brillants, les notes vibrantes du tableau ; elles ont les plus beaux tons de la santé et de la vigueur, avec cette opposition de coloration brune et blanche par laquelle Rubens aime à distinguer les hommes jeunes de ceux qui sont d'un âge plus avancé.

Le travail est large, frisant la rudesse dans les têtes et dans les contours des muscles. Il n'est véritablement soigné que dans les trois parties claires, la vareuse rouge et les deux dos nus qui ont bien la solidité et le fini des années voisines de 1620, avec des nuances extrêmement délicates dans les chairs.

Voir planche 84.

246. TOBIE ET L'ANGE.

Volet de droite.

Panneau. H. 301, L. 106.

OBIE et l'ange sont représentés sur le bord de la mer ; le jeune homme tient le poisson par les ouïes, l'ange lui donne l'ordre de l'ouvrir. Derrière eux, on voit un bout de forêt, un arbre vigoureux et deux troncs moins épais. L'ange est un grand jeune homme blond, portant une draperie jaune jetée en écharpe sur les épaules et ayant deux grandes ailes blanches. Tobie a les cheveux bruns ; il porte une draperie foncée. Le travail des figures est de la main d'un élève, retouché par Rubens dans les chairs. Le paysage est de Wildens.

247. LE DENIER DU TRIBUT.

Volet de gauche.

Panneau. H. 301, L. 106.

INQ apôtres se trouvent sur le bord de la mer. L'un d'eux tient d'une main le poisson, de l'autre, le denier du tribut qu'il vient d'en retirer et qu'il regarde attentivement. C'est un homme robuste et grisonnant, au torse nu. Un second apôtre, vu de face, est enveloppé dans une large draperie noire ; le troisième, vu de profil, est vêtu d'une vaste houppelande

grise et coiffé d'un bonnet rouge. Des deux derniers, on ne voit que la tête. Dans le fond, la mer ; dans les airs, deux canards, qui volent à tire d'aile ; sur le devant, des coquillages.

C'est une composition hâtive, comme celle de *Tobie et l'Ange,* exécutée par un élève sur le dessin du maître et retouchée par celui-ci. Le fond et les accessoires sont de la main d'un collaborateur.

Une esquisse de ce volet s'est trouvée dans la galerie du Bus de Gisignies, à Bruxelles (Toile. H. 33,5, L. 22). Elle provenait de la collection Weyer (Cologne, 1862) et fut vendue, en 1882, à M. Deschamps, au prix de 2450 francs.

Rubens a traité encore d'une manière différente le même sujet. En effet, il existe une gravure anonyme, mais contemporaine du maître et exécutée par un des burinistes de son école, représentant un groupe de cinq apôtres, dont les trois principales figures sont semblables à celles du volet de la *Pêche miraculeuse* de Malines, que nous venons de décrire. Une jeune femme portant sur la tête une cuvette remplie de poissons est ajoutée du côté de St. Pierre. De plus, la composition a été considérablement élargie et modifiée.

Le musée de Dublin expose sous le nom de Rubens une toile conforme à cette gravure, pour les six personnages que cette dernière représente. Elle comprend en outre un vieux pêcheur vu de dos, agenouillé sur le devant, au milieu du tableau. (Voir notre n° 262.)

La composition gravée par un anonyme, que certains iconographes croient être Luc Vorsterman (V. S. 188), a encore été reproduite par S. Savry (V. S. 192) et par deux anonymes dont les planches ont été publiées par J. Galle (V. S. 189) et par J. C. Visscher (V. S. 190). L'estampe de S. Savry présente quelques variantes dans le fond.

Voir planche 85.

248. ST. ANDRÉ.

Revers du volet de droite.

Dans une niche, St. André est debout contre sa croix qu'il touche de la main droite. De la main gauche, il tient derrière le dos un poisson. Il porte une large draperie purpurine et une espèce de camail vert ; il a la barbe et les cheveux noirs. Au-dessus de lui, on voit la croix de St. André avec des flammes entre les quatre bras, formant la croix de Bourgogne.

249. ST. PIERRE.

Revers du volet de gauche.

SAINT Pierre est debout, vu de face, drapé à l'antique dans un manteau jaune jeté sur une tunique bleue. A côté de lui sont ses filets ; au-dessus de lui, la tiare et les clefs. Ses cheveux et sa barbe sont gris et incultes. Comme St. André, il se trouve sur une petite élévation à laquelle conduisent deux marches de marbre. Le travail est d'un élève ; il est quelque peu relevé par le maître dans les chairs.

Sous le panneau central se trouvaient trois prédelles. Celle du milieu représentait le *Christ en croix ;* celle du côté de l'évangile, le *Christ marchant sur les eaux,* et celle du côté de l'épître *Jonas jeté à la mer.*

La première de ces trois pièces a disparu ; les deux autres se trouvent au musée de Nancy.

250. LE CHRIST EN CROIX.

Prédelle de la Pêche miraculeuse.

Jadis à l'église Notre-Dame, à Malines.
Panneau. H. 70, L. 40.

Cette petite pièce a disparu lors de l'enlèvement du triptyque par les Français, en 1794.

251. JONAS JETÉ A LA MER.

Prédelle de la Pêche miraculeuse.

Nancy. Musée, 235.
Panneau. H. 75, L. 75.

LA mer est en fureur ; la petite barque qui porte Jonas et ses six compagnons est battue de tous côtés par les vagues ; la voile est déchirée et les cordages brisés. Les matelots ont saisi le prophète et l'un d'eux, le tenant par le milieu du corps, le lance, la tête en avant, dans la mer ; un second le tient par les jambes, les autres sont prêts à assister leurs compagnons. Déjà le prophète a la moitié du corps hors de la barque. Près de lui se montre la tête de la baleine lançant l'eau par les évents.

Travail d'élève, avec quelques rares retouches du maître.

252. LE CHRIST MARCHANT SUR LES EAUX.

Prédelle de la Pêche miraculeuse.

Nancy. Musée, 234.
Panneau. H. 75, L. 75.

A droite, on voit le Christ portant un manteau rouge sur un vêtement bleu d'ardoise ; il marche sur les flots et vient au secours de St. Pierre qui est submergé par les vagues jusqu'à la ceinture. L'apôtre étend les deux mains vers son maître, le Sauveur en saisit une. Au second plan, une barque, montée par trois apôtres ; l'un d'eux la dirige, les autres retirent le filet.

Travail d'élève retouché sommairement par le maître.

Ces deux panneaux furent donnés par l'empereur Napoléon au musée de Nancy et faisaient partie du premier envoi fait de Paris (1).

Emmanuel Neeffs leur donne comme dimensions 2 pieds 7 1/2 pouces de Malines (75 centimètres) en hauteur et 2 pieds 3 1/4 pouces (65 centimètres) en largeur. Ils auraient donc été plus hauts que larges. Les gravures de Tassaert et de Spruyt, au contraire, les représentent en largeur, ce qui est le format ordinaire des prédelles. En comparant ces estampes avec les panneaux dans leur état actuel, nous voyons que ces derniers ont été écourtés sur les côtés. Les mesures données par Neeffs sont erronées.

Les poissonniers de Malines avaient, depuis 1547, l'autel de leur corporation dans le transept méridional de l'église de Notre-Dame au-delà de la Dyle. Cet autel était placé sous l'invocation de St. André. Ayant été détruit par les iconoclastes en 1580, on le restaura de 1586 à 1597. En cette dernière année, il fut consacré par l'archevêque. En 1613, la corporation résolut de faire faire un retable pour son autel et l'année suivante les travaux de menuiserie du panneau et des deux volets sur lesquels le triptyque devait être peint furent adjugés à Barthélemy van Royen pour la somme de 625 florins (2). Les panneaux

(1) L. CLEMENT DE RIS : *Les Musées de Province.* Paris, 1872. P. 491.

(2) *Documents tirés du livre de la Corporation des Poissonniers.* — Fol. 63 r°. 1613-1614. Den 13e september betaelt aen Bertholemeus van Roye, over tgene hem moest comptant achtervolgens tcontract op het maeken van de nieuwe taffel voor ons ambachtsaultaer dwelck hy aenveert heefft voor 625 guld. daer af betaelt 1/3 part, compt. . . . . gl. 208 - 6 2/5

(Les deux autres tiers furent payés le 9 février et le 18 octobre 1615.)

étaient achevés et placés en 1615. La corporation s'adressa à Rubens pour le charger d'en exécuter la peinture. Le grand maître arriva le 9 octobre 1617 à Malines, où il rencontra les doyens des poissonniers dans l'auberge portant pour enseigne *le Casque*. Il se rendit avec eux à l'église de Notre Dame pour y voir l'autel de la confrérie et convenir du prix de son futur tableau (1). On ne tomba probablement pas d'accord ce jour-là, car trois des chefs de la corporation firent le voyage d'Anvers, le 5 février 1618, pour arrêter les termes du contrat. Le prix fut fixé à 1600 florins (2).

On descendit les panneaux de l'autel et on les envoya au peintre (3). Le 11 août 1619, le tableau était achevé et trois membres de la corporation se rendirent à Anvers pour l'embarquer et le faire conduire à Malines par eau (4).

(1) Fol. 97 r° 1616-1617. Op den 9 october (1617) verteert in den Hellem present hr. Merten (De Clerck), Jan Goottens en Adrian Van Loy met ons knaepen, als wij met Rubbens op de ambachtscamer geweest ende in ons L. vrouwe kercke ons taffereel gesien hadden om het schilderen te besteden present de zoone van hr. Niclas De Vos, betaelt 8 guld. 15 st.

(2) Fol. 105 r°. Op den 5 february 1618 gereyst met hr. Philips Van Kerckhoven en Jan Goottens door last van de geswoirne ende ouders om taffereel besteden te schilderen aen Sr Rubbens alsdoen betaelt vande wagenvracht over en weer . . 6 gul. 2 1/2 st. 2 oord.

Item verteert tot Antwerpen in Hendhouwe met het gene daer verteert is met Sr Rubbens en andere int tbesteden van dambachts taffereel voor 1600 guldens, betaelt van verteerde costen ghelagen en andersints met tgene wy tsavonts hier verteerden . . . 26 gul. 5 st.

(3) Fol. 106 v°. Item betaelt aen Fransen Vergaelen tymerman van dat hy met syn knecht de taffel van dambachts aultaer afgedaen heeft om naer Antwerpen te senden . 18 strs.

Fol. 109 v°. Item betaelt aen Aert de metser over tgene hy verschoten hadde vande vracht van taffereel t'Antwerpen te voeren 4 1/2 gul. en van lossen en tot Sr Rubbens te dragen 3 1/2 guldens t'samen 8-0

(4) Fol. 118 v°. Adi 11^n^ augusty (1619) als wy tot Antwerpen reysden om dambaghts taffereel tschepen te doen betaelt tot Wallom van oversetten aen de armen en verteren de costen van de peerden tot Antwerpen en de peerden te haelen tsamen . . . 1 gul. 7 strs.

Item tot Antwerpen verteert met ons drye hr. Philips (van Kerckhoven), Goottens en by my met noch andere dier by quamen in Hendhouwe met 2 potten wyn tot Contich tsamen . . . . . gul. 11-6

Item tot Antwerpen betaelt van de taffel tschepe te draghen met de deuren, met de vracht van de cussens tsamen . . . . . 6 gul. 16 strs.

Item betaelt van de taffel alhier te lossen en in de kerk te draghen aen diversche arbeyders tsame . . . . . 5 gul.

Item betaelt van de schipvracht van het taffereel van Antwerpen hier te brengen . . . 18 gul.

Betaelt aen Frans Vergaelen tymerman van het taffereel te helpen stellen met syn knecht ende van eenighe gereedschap te leene volgens syn billet by specificatie en quittancie 8 gul. 11

Peu de temps après, Rubens toucha la somme convenue de 1600 florins pour le panneau central, les volets peints des deux côtés et les trois petites pièces au-dessous du grand tableau (1).

En 1623, on exécuta au cadre du tableau des travaux de dorure et de décoration (2).

Pour couvrir les frais du triptyque qu'ils venaient de faire exécuter pour leur autel, les poissonniers obtinrent des magistrats de la ville l'autorisation de prélever, pendant six années, une légère taxe extraordinaire sur le poisson que les marchands étrangers importaient à Malines. Cette taxe produisit annuellement une somme de 114 à 200 florins. Les membres de la corporation

Item betaelt aen Anthoni Buys slotmaker van diversche yserwerck by hem gelevert tot behoef van dambachts taffereel achtervolgens syn specificatie ende quittancie . 16 gul. 15 strs.

Item betaelt aen Anthoni Buys over de leden die hy gelevert heeft tot de deuren van dambachts taffereel boven de aude leden die hy behouden heeft, met hem veraccordeert ende betaelt achtervolgens syn quittance . . . . . 44 gul. 14 strs.

Fol. 119 r°. Item betaelt aen Berthelemeus Van Roye voor de lesten en de pederstaelen met de pedderstalen dachhuer en andersints by hem ende synen knecht gevrocht int stellen van dambachts taffel achtervolgens syn billet . . . . . 16 gul. 11 strs.

Fol. 119 v°. Item betaelt aen Jan Goottens over tgene hy betaelt hadde voor de huere van syn pert als wy tAntwerpen ons ambachtstaffereel gingen haelen 1 gul. 10 strs.

(1) Fol. 120 v°. Item betaelt aen Sr Petro Paullo Rubens schilder woonende tot Antwerpen van het schilderen van ons ambachtstaffel met de deuren binnen en buyten ende drye stuckskens inde voet achtervolgens het accordt aen hem bestedt door ordre van de geswoirne en ouders ter presentie van hr. Philips Van De Kerckoven en Jan Goottens volgens syne quittancie compt. . . . . 1600 guldens.

(2) Fol. 166 r° (30 août 1623). Item betaelt aen Hendrik Faydherbe vant stofferen vant dambachtstaffel in ons L. vrouwenkerck dwelck by de geswoirne aen hem bestedt was voor 100 guld. en dat vant stofferen en vergulden daerenboven noch betaelt 4 gul. voor 'tgout van het onderste crucifix te vergulden dat nyet besproocken en was per quittance tsamen 104 guld.

Fol. 168 r° (novembre 1623). Item betaelt aen Hans van Tongerloo metser, van de stellinghe te stellen om dambachtstaffereel te vergulden en anders par syn billet . . 9 guld. 10 strs.

SOURCES : *Dit is den Boeck vanden Viscoopersambacht gemaect int jaer* 1609. (Archives de la ville de Malines.) Ces textes ont été publiés, mais d'une manière peu correcte, par FR. STEURS : *Sint Andries antaer of van het Vischverkoopers ambacht in O. L. V. over de Dyle.* Mechelsche Courant 1872 n°s 22, 23, 24, (Réédités dans FR. STEURS : *Geschiedkundige verhandelingen rakende de stad Mechelen.* Malines, 1872-1874. P. 56.) et par EMMANUEL NEEFFS : *L'œuvre de P.-P. Rubens à Malines.* P. 11. (Extrait des Bulletins de l'académie royale de Belgique, juillet 1876). M. le Chanoine de Coster a bien voulu nous fournir les mesures des tableaux et d'autres renseignements précieux.

devaient être présents à la messe le jour de la saint André, le 30 novembre, et verser une offrande d'au moins un sou. Les absents payaient une amende d'au moins six sous, au profit de l'autel.

Smyers dit avoir appris de Corneille Huysmans que lorsque Rubens vint placer *la Pêche miraculeuse,* il descendit à l'auberge *Middelburg* sur la Dyle et qu'il avait encore travaillé au tableau lorsque celui-ci était placé dans l'autel (1).

La corporation des poissonniers fut dissoute par un décret de la république française, en date du 2 mars 1792. Le tableau de *la Pêche miraculeuse* fut envoyé à Paris, le 31 juillet 1794, pour être placé au Louvre. L'autel sur lequel il s'était trouvé jusqu'alors, fut démoli par ordre de la fabrique d'église au mois d'août 1805. Les tableaux furent rendus en 1815 et placés dans la chapelle absidiale de saint Disme, derrière le maître autel de l'église (2).

Le triptyque fut nettoyé en 1820, pour la somme de 25,72 florins des Pays-Bas, par Pierre van Regemorter d'Anvers. Il fut nettoyé de nouveau en 1875 par M. Christ. de Heuvel, sous la surveillance M. de Brou, bibliothécaire de la famille d'Arenberg. Le 13 août, les tableaux furent remis en place. L'état accorda un subside de 250 francs pour payer M. de Heuvel et l'église donna 200 francs pour payer les ouvriers. M. de Brou intervint par amour désintéressé de l'art (3).

Le triptyque avait été nettoyé antérieurement à différentes reprises. Le 4 décembre 1643, le métier des poissonniers paya 4 florins de ce chef au sacristain de l'église ; en 1664-1665, il paya 3 florins 3 sous au sieur de Pape, pour le même motif.

La Pêche miraculeuse.

Gravures : V. S. 141, Schelte a Bolswert ; 142, Anonyme (Gillis Hendricx exc.) ; 143, F. Ragot ; 144, C. Galle ; 145, G. Edelinck (signature suspecte) ; 146, Anonyme (Corn. Danckerts exc.) ; 147, R. H. J. Delvaux.

La gravure de Bolswert, en sens inverse du tableau, reproduit la composition du panneau central d'une manière notablement élargie. Elle se compose de trois pièces dont les feuilles latérales représentent les parties ajoutées. Celles-ci

(1) *Manuscrits Mols.* Bibliothèque royale de Bruxelles, 5733, p. 138.

(2) Disme Briamont est le fondateur du chapitre collégial de Notre Dame. De son temps furent construites les chapelles absidiales ; il y contribua généreusement. Par reconnaissance, la fabrique lui abandonna la chapelle absidiale qui fut dédiée à son patron et servit de sépulture à la famille du fondateur et bienfaiteur.

(3) Communications de M. le curé de Notre-Dame au-delà de la Dyle.

consistent, pour le côté droit de la gravure, en un homme assis dans la seconde barque et ramant ; pour le côté gauche, en deux hommes marchant dans la mer et aidant à tirer le filet. La feuille du milieu représente assez exactement le panneau central du triptyque. La principale différence consiste dans le changement de la pose du Christ. Dans la peinture, son manteau rouge tombe droit, en plis raides, jusqu'aux pieds. Dans la gravure, le Christ fait le mouvement de la marche, découvre les deux jambes jusqu'aux genoux et fait flotter le bas du manteau ; l'étoffe est soulevée sur les épaules, les cheveux sont rejetés en arrière par le vent. La pose des mains est également changée : celle qui reste à moitié cachée dans la draperie est au-dessus de l'autre, dans la gravure, et au-dessous, dans le tableau. La figure du Christ gagne beaucoup à ce changement. Près de la tête du Sauveur, deux oiseaux se voient dans l'œuvre de Bolswert ; ils manquent dans la peinture.

La gravure portant le privilège d'Albert et Isabelle, doit avoir été achevée avant le 13 juillet 1621. La National Galery (n° 680) possède sous le nom de Van Dyck une grisaille peinte sur papier, formant le modèle de cette estampe. Il est fort possible que ce soit l'élève favori de Rubens qui ait fait cette pièce dans l'atelier et sous la direction du maître.

Photographie : J. Dubois.

Le jeune Tobie et l'Ange.

Gravures : V. S. 193, P. Spruyt ; 194, P. Spruyt.

Le Denier du Tribut.

Gravure : V. S. 194, P. Spruyt. Pour les estampes reproduisant la même composition développée, voir n°s 247 et 262.

Le Christ marchant sur les eaux.

Gravure : V. S. 177, P. Spruyt.

Photographie : A. Braun.

Jonas jeté a la mer.

Gravure : V. S. 78 (Ancien Testament), P. J. Tassaert.

Photographie : A. Braun.

La duchesse de Weimar possède un dessin reproduisant le panneau central du tableau avec les changements faits par Rubens à sa composition primitive en vue de la gravure de Schelte a Bolswert. Le Christ y a un double visage et trois mains ; il porte le manteau à plis raides du tableau et celui aux pans flottants de la gravure.

Ce dessin intéressant a été photographié par A. Braun.

253. LA PÊCHE MIRACULEUSE.

Six apôtres s'occupent de la pêche, au bord de la mer. L'un d'eux est descendu à terre et, accroupi, tire à une corde ; un second met un pied sur le sol ; les quatre autres se trouvent encore dans la barquette, deux tirant le filet, le troisième s'appuyant sur une perche, le quatrième maniant la gaffe. De grands poissons remplissent le filet. A l'exception d'un seul, ces hommes ont le buste nu. Dans le fond, la mer ; dans le ciel couvert de nuages, on voit deux oiseaux. Les personnages forment un beau groupe de travailleurs, aux membres robustes, aux mouvements variés.

Gravure : V. S. 140, P. Soutman.

Le 28 mars 1619, Rubens s'adresse à Dudley Carleton, pour qu'il sollicite des États-Généraux, en faveur du peintre, le privilège de ses gravures. Il est dit dans la lettre que l'ambassadeur anglais avait offert aux membres des États les gravures d'une *Chasse* et de la *Pêche miraculeuse*. M. Henri Hymans estime que c'est de la pièce de P. Soutman qu'il s'agit (1). Nous croyons que c'est la *Pêche miraculeuse* de S. a Bolswert qui fut offerte à cette occasion. En effet, cette planche formait un présent plus convenable que la petite eau-forte de Soutman et Rubens, dans sa lettre à Dudley Carleton, rappelle clairement l'inscription de la grande gravure : *Ex hoc jam homines eris capiens* (2). Cette dernière daterait donc de 1619 et les privilèges y auraient été gravés, après la distribution des exemplaires aux seigneurs hollandais.

Le Christ marchant sur les eaux.

Nancy. Musée, 234.
Jadis à Malines. Église de Notre-Dame.

Prédelle de la *Pêche miraculeuse*. Voir n° 252.

Le Christ marchant sur les eaux.

Dresde. Musée, 923.
Panneau. H. 100, L. 138.

Une barque est ballottée sur une mer violemment agitée ; les hommes pleins de frayeur rament tant qu'ils peuvent et carguent la voile. Les ondes

(1) H. HYMANS : Op. cit. P. 124.

(2) ...che da vero sono riusciti per noi piscatores hominum. (Rubens à Dudley Carleton, 28 mai 1619. NOËL SAINSBURY : Op. cit. p. 248.)

s'élèvent au-dessus de l'embarcation et s'écroulent sur elle ; tout autour, on voit la mer sombre. C'est une espèce d'esquisse indiquant comme thème à développer des hommes en danger sur une mer en fureur.

Acheté en 1749 de la veuve Gersaint, au prix de 1200 liv.

Faussement attribué à Rubens.

Jésus-Christ dormant tandis qu'une tempête menace la barque des Apôtres.

Un tableau représentant ce sujet (H. 3 pieds 4 pouces, L. 4 pieds 10 pouces) fut vendu dans la collection de la veuve de Jacques de Wit, à Anvers, en 1741, et acheté par Van Looy pour la somme de 95 florins.

254. LE CHRIST CHEZ SIMON LE PHARISIEN.

St. Pétersbourg. Musée de l'Ermitage, 543.

Toile. H. 189, L. 254.

droite de la composition, le Christ, vêtu d'une robe purpurine et d'une draperie rouge, est assis au haut bout de la table. A côté de lui, trois apôtres ; vis-à-vis de lui et derrière la table, cinq pharisiens ; sur le devant, la pécheresse qui ayant oint les pieds du Sauveur, les arrose de ses larmes et les essuie de ses cheveux. Au fond, quatre serviteurs : le premier porte à bras tendus un pâté de paon ; le second l'aide d'une main et tient de l'autre un melon ; puis, une femme portant sur la tête une corbeille remplie de vaisselle ; enfin, à l'extrême gauche, un nègre élevant à bras tendus un plat au-dessus de la tête. Le pharisien, assis en face du Christ, est vêtu d'une robe verte, son dos est couvert d'une draperie blanche, ses jambes, d'une étoffe jaune. Le fond est occupé, à droite, par un rideau sombre ; au milieu, par une arcade ouverte sur un ciel clair. Sur la table, des fruits et du pain ; à l'extrême gauche, un chien ; à côté de la femme, un vase d'albâtre. La composition est superbe et heureusement mouvementée. Le troisième des apôtres à la droite du Christ regarde son maître d'un œil d'envie. Les quatre pharisiens assis le regardent avec une expression de méfiance ou de colère, commentant par leur attitude la parole : « Qui est celui-ci qui remet même les péchés? » Le premier, un gros homme imberbe, paraissant être l'amphytrion, hausse la lèvre inférieure d'un air de méfiance ; le second pharisien a une expression de curiosité hostile ; le troisième jette le buste en avant d'un air de provocation ; le quatrième grince des dents et lance de ses yeux des

éclairs de haine. Le cinquième, un vieillard au front chauve, s'est levé et, tenant des lunettes devant les yeux, regarde les belles épaules nues de la pécheresse. L'attitude et l'expression de cette dernière sont touchantes. L'affection et le repentir s'y peignent éloquemment.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, ce tableau présente des analogies frappantes avec *le Banquet d'Hérode* que possède M. Hermann Linde et qui fut gravé par Schelte a Bolswert. (Voir plus haut, page 14.)

L'ordonnance de la composition, les serviteurs au second plan et le portique dans le fond rappellent en moindres proportions les banquets du Véronèse.

Le tableau est de toute beauté : la douceur du Christ et l'amour de la pécheresse opposées à la haine des pharisiens, les attitudes variées des personnages lui donnent un caractère très dramatique. Le travail a été exécuté par les élèves d'après une esquisse du maître et terminé par celui-ci. La pécheresse, la tête du Christ et celles des convives sont de la main de Rubens ; les principales draperies sont largement retouchées par lui ; les accessoires et les figures secondaires présentent également, mais en moindre proportion, les traces de son pinceau.

Cette œuvre capitale date d'une époque peu avancée de la carrière du maître, de 1615 à 1620.

Elle a appartenu au duc de Richelieu et a été décrite par de Piles (1). Elle fit partie successivement du cabinet du chancelier Pontchartrain et de celui du comte de Morville. Les héritiers de ce dernier la vendirent à lord Walpole, en 1732, au prix de 15.000 livres. Elle fut acquise avec toute la galerie de Houghton, résidence de lord Robert Walpole, comte d'Orford, par Catherine II, en 1779 (2). Le catalogue de St. Pétersbourg, s'inspirant probablement des *Ædes Walpolianæ* de Horace Walpole, dit que le tableau se trouvait autrefois dans la cathédrale de Malaga, où il fut remplacé par une mauvaise copie. Ce renseignement est en contradiction avec la présence du tableau dans la galerie du duc de Richelieu.

La ville de Bergues St. Winoc possède une Madeleine lavant les pieds du Christ chez le pharisien, par Otto Venius. Le tableau a un caractère fort rubénien et est conforme, à quelques détails près, au même sujet peint par Rubens (3).

(1) *Œuvres*. IV, 305.

(2) MARIETTE : *Abecedario* V. 83. — WALPOLE : *Anecdotes of painting*, 164.

(3) H. HYMANS : *Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Flandre et dans le Nord de la France*. P. 248.

Au Musée de Berlin (798f.) se trouve une tête d'homme qui a servi d'étude pour le troisième apôtre, à partir du Christ, dans lequel nous croyons reconnaître Judas.

Gravures : V. S. 150, Mich. Natalis ; 151, Guil. Panneels ; 152, Anonyme (van Beusecom exc.) ; 153, Pietro Monaco ; 154, Richard Earlom (1777) ; 155, F. Ragot ; 156, F. Ragot (en deux feuilles) ; 157, Anonyme (Nic. Visscher exc.) ; 158, Anonyme (Frederik de Wit exc.) ; 159, Anonyme (Mart. van den Enden exc.).

Dans la gravure de Panneels deux des quatre serviteurs manquent : la fille qui porte le panier de vaisselle sur la tête et le nègre ; l'attitude d'un troisième domestique est différente. Dans la gravure anonyme publiée par Martin van den Enden, il y a trois figures de plus sur le devant. Mariette affirme que la planche de P. Monaco a été gravée d'après un tableau qui était à Venise (1).

Le cabinet des estampes de la bibliothèque nationale de Paris possède une épreuve de la gravure de Natalis retouchée par Rubens. A droite et à gauche une bande est ajoutée ; d'un côté, le nègre et, de l'autre, l'architecture sont complétés. Ces additions n'ont trouvé place dans aucune estampe.

La collection royale à Windsor Castle renferme une esquisse en grisaille faite pour le graveur, dans l'atelier de Rubens. Panneau. H. 39.5, L. 50.5. Une gravure de cette grisaille a été faite par M. Greatbach (2).

Dans la vente de Gerard Hoet (La Haye, 25 août 1760, n° 1101), un dessin à la plume de cette composition par Rubens fut adjugé à Reykevorst à 42 florins.

Voir planche 86.

254[1]. LA MADELEINE CHEZ SIMON LE PHARISIEN.

Vienne. Musée de l'Académie des Beaux-Arts, 648.
Esquisse du tableau précédent. Panneau. H. 31,5, L. 41,5.

Le Christ porte une draperie rouge sur une robe bleue. La fille qui tient le panier à vaisselle sur la tête est tournée vers le Sauveur ; dans le tableau, elle est posée d'une manière différente ; le nègre,

(1) MARIETTE : *Abecedario*, p. 84.

(2) Publiée dans *Art journal*, 1856, page 216.

à gauche, disparaît dans le cadre ; l'arcade dans le fond est remplacée par une ouverture carrée.

Cette esquisse a été gravée par J. Klaus *(Zeitschrift für bildende Kunst,* 1876. P. 383).

255. TÊTE D'APOTRE.

Berlin. Musée, 798f.
Panneau. H. 61, L. 49.

TUDE pour la tête de l'apôtre (Judas ?) qui se trouve le troisième à la droite du Christ dans le tableau précédent. Il est vu de face, la tête levée et regardant droit devant lui. Son visage large et osseux, aux pommettes saillantes, est encadré d'une barbe et de cheveux noirs ; les mauvaises passions s'y lisent distinctement. Un manteau violet est jeté sur l'épaule ; le fond est sombre.

C'est une étude largement esquissée et vigoureusement empâtée.

Elle provient de la collection de M. Suermondt. Celui-ci l'avait achetée dans la vente Patureau (Paris, 20 avril 1857), pour la somme de 6100 francs.

256. LA FEMME ADULTÈRE.

Bristol. Collection Miles.
Panneau. H. 142, L. 223,5.

A femme adultère se trouve au milieu du tableau, la tête à moitié enveloppée de son voile. Son attitude exprime la confusion et le repentir. A sa gauche, deux prêtres se présentent comme ses accusateurs. L'un, grand, maigre, à longue barbe, met beaucoup d'animation à l'accabler ; l'autre, plus gros et placide, les mains appuyées sur sa canne, se contente de regarder la coupable avec dédain. A la gauche de la femme se trouve un vieillard vénérable, dont on ne voit que la tête au crâne chauve et à la longue barbe blanche. Il intercède pour l'accusée. Jésus se trouve à côté de lui ; il étend la main et prononce les paroles miséricordieuses : « Que celui de vous qui est sans faute lui jette la première pierre. » Dans le fond, on discerne encore cinq figures, dont l'une est coiffée d'un casque, et deux jeunes garçons montés sur le socle d'une colonne.

Les figures sont a mi-corps.

Le prêtre qui appuie les mains sur une canne est le personnage imberbe au double menton que nous avons déjà rencontré parmi les convives du *Banquet d'Hérode* et parmi ceux de Simon le Pharisien.

Waagen dit que tout le tableau est de la main de Rubens et n'est postérieur que de peu de temps à la *Descente de Croix*. Il invoque comme preuves la noblesse du sentiment et la sobriété dans le coloris (1).

Smith dit que la force de l'expression et le coloris splendide sont les principaux mérites de cette peinture capitale (2).

Elle fut peinte, dit-on, pour la famille de Knyff, d'Anvers, qui la posséda jusqu'à ce qu'elle fût vendue dans la collection du chanoine Knyff, en 1785. Elle fut adjugée à 7201 florins à Wabbels.

En 1816, elle parut dans la vente de Henry Hope et fut achetée 2000 guinées par M. Norton. En 1830, elle appartenait déjà à J. B. Miles de Bristol. En juillet 1883, le bruit courut que le tableau avec toute la collection de M. Philip Miles venait d'être acheté par M. Vanderbilt, de New-York, au prix de 410,000 livres sterling. Ce bruit était faux, car le 28 juin 1884, la collection fut présentée en vente chez MM. Christie, Manson et Woods, à Londres. Notre tableau fut retiré pour la somme de 1700 guinées (44,625 francs).

Dans les comptes de la succession de Rubens, nous lisons qu'un tableau, *la Femme adultère,* fut donné à Gilles Sprincen, pour services rendus au défunt (3).

Gravures : V. S. 195, P. J. Tassaert ; 196, Marie Élisabeth Simons (Dédié à Mons. Knyff, chanoine, d'après le tableau original qui se trouve dans son cabinet) ; 197, J. Fittler ; 198, Anonyme (N. Lauwers exc.) ; 199, W. Bromley ; 200, A. Cardon (d'après le tableau du cabinet de Henry Hope).

Une gravure non citée et publiée par F. Steenes et Cie, d'Amsterdam, attribue à Rubens une composition ridicule représentant *la Femme adultère.*

Voir planche 87.

257. TÊTE DE LA FEMME ADULTÈRE.

Waagen signale, dans la collection de tableaux du Collège de Glasgow, une étude de Rubens pour la tête de la femme adultère (4).

(1) WAAGEN : *Kunstwerke und Künstler in England.* II, 350.

(2) SMITH : *Catalogue raisonné.* II, 796.

(3) Aen Gielis Sprincen, oock gegeven een schilderye van *het Vrouwken in overspel*, voor de diensten aen den heer afflyvigen gedaen dienende p. memorie. (P. GÉNARD : *Succession de Rubens.* Bulletin des Archives d'Anvers. II, 83.)

(4) WAAGEN : *Treasures.* III, 283.

258. JÉSUS-CHRIST DONNANT LES CLEFS A ST. PIERRE.

Collection de M. de Potemkin.
Panneau. H. 183, L. 163.

Le Christ lève la main gauche par un geste exprimant sa souveraine autorité ; de la droite, il remet les clefs à St. Pierre. Celui-ci se tient devant son maitre dans une humble attitude et le regarde en écoutant ses paroles. Derrière St. Pierre, à gauche du tableau, se trouvent quatre autres apôtres dont on ne voit guère que les têtes. Le Christ porte une draperie rouge ; le côté droit de son buste est nu. St. Pierre a un manteau jaune sur les épaules.

Le premier des apôtres, à commencer par la droite, est un homme dans la force de l'âge, à cheveux noirs, portant un manteau vert ; le second est St. Jean, vêtu d'une draperie rouge ; le troisième, Judas, qui ouvre de grands yeux avec une expression furibonde, a des cheveux noirs grisonnants ; le quatrième a une grande et large barbe et porte une draperie sombre. Le Christ, St. Pierre et trois de ses compagnons rappellent les apôtres de l'*Incrédulité de St. Thomas,* au musée d'Anvers.

C'est un travail d'élève retouché par le maître, dans les parties principales. Le Christ a un air fade de bellâtre, le St. Pierre est un vieillard caduc, le premier apôtre ressemble à un idiot. L'œuvre lourde et médiocre doit probablement ce caractère à des retouches maladroites. Elle date d'environ 1613, année où fut faite l'*Incrédulité de St. Thomas.*

Le tableau a été exécuté pour le monument funéraire du peintre Pierre Breughel, qui existe encore dans l'église de la Chapelle à Bruxelles. Il fut élevé par Jean Breughel de Velours, à la mémoire de son père et de sa mère Marie Coucke, et renouvelé par David Teniers le jeune, en 1676.

On lit l'inscription suivante sur la pierre tumulaire, au-dessous du tableau : « Petro Breugelio exactissimæ industriæ artis venustissimæ Pictori quem ipsa rerum parens natura laudat peritissimi artifices suspiciunt æmuli frustra imitantur itemque Mariæ Coucke ejus conjugi Joannes Breugelius parentibus optimis pro affectu posuit. Obiit ille MDLXIX hæc MDLXXVIII. D. Teniers Jun. ex hæredibus renovavit a° MDCLXXVI. »

Cette inscription, à l'exception des mots qui se rapportent à Marie Coucke et à la restauration du monument, fut composée par Balth. Moretus. Nous avons retrouvé aux archives du musée Plantin-Moretus le brouillon du texte écrit de la main de l'illustre imprimeur.

Le panneau fut enlevé du monument et les marguillers le vendirent en 1765 pour subvenir aux frais des réparations de l'église.

M. Braamcamp l'acheta pour 5000 florins. Il en fit faire, en outre, à ses frais, une copie par J. Tassaert, qui orne actuellement le monument de Pierre Breugel.

Le tableau fut vendu dans la mortuaire de Braamcamp, à Amsterdam, le 31 juillet 1771, au prix de 4000 florins, à van Lancker, d'Anvers ; dans la collection de ce dernier, vendue à Anvers en 1835, il fut acheté, pour Nieuwenhuys, par van Regemorter, au prix de 10.100 florins, sans compter les 10 % ; en 1836, il fut acheté par lord Northwick ; en 1838, il fut présenté en vente par ce dernier propriétaire avec toute sa collection et retiré sur une mise à prix de 1000 guinées.

Smith nous a conservé un récit détaillé de la manière dont le noble lord fit valoir les qualités de son panneau et combattit l'opinion de l'auteur du *Catalogue raisonné*. Le résultat de la vente démentit avec éclat les éloges du propriétaire et justifia les critiques de Smith (1). Dans la vente du cabinet de lord Northwick, en 1859, le tableau fut adjugé à 160 livres sterling.

Gravures : V. S. 178 et 179, Pierre de Jode (Dédicace : Celeberrimo excellentissimoque in arte pictoria viro Joanni Breugelio qui hanc tabulam in æternam patris sui Petri Breugelii pictoris clarissimi memoriam, admirabili Pet. Paull. Rubenii operâ depictam, erigi curavit ; affinitatis et benevolentiæ hoc symbolum æri insculptum D. D. Petrus de Jode.) ; 180, Gravure en manière noire. Non décrit : Anonyme (Gaspar Huberti exc.).

Voir planche 88.

On range dans l'œuvre de Rubens une estampe gravée par Soutman d'après un tableau de Raphaël, représentant le Christ remettant les clefs à St. Pierre (V. S. 187).

259. LA TRANSFIGURATION.

Nancy. Musée, 233.
Toile. H. 417, L. 675.

Au haut de la montagne, le Christ apparait dans une gloire. A gauche, Moïse, tenant les tables de la loi, est assis sur les nuages. A droite, Élie, sans attributs, montre du doigt le Christ. Trois disciples sont

(1) SMITH : *Catalogue*. IX, 67.

agenouillés devant le Sauveur : l'un, St. Pierre, est prosterné la face contre terre ; le second, St. Jacques, le dos courbé, la figure levée pour voir le Christ ; le troisième, St. Jean, le buste droit, se couvre le visage des mains.

Dans le bas, à gauche, neuf apôtres. A l'extrême gauche, Judas enveloppé de son manteau tourne le dos à l'apparition, prêt à quitter le jardin. Le second, plein d'admiration, lève la tête vers le Christ et joint les mains sur la poitrine ; le troisième, une figure colossale, tient d'une main un livre ouvert et lève l'autre, comme s'il enseignait. Celui qui suit écoute le précédent. Des cinq restants, il y en a un qui lève la tête en adoration vers le Christ ; les quatre autres s'occupent du spectacle du démoniaque qui se passe à droite.

Là, on voit une femme montrant aux apôtres son frère possédé ; un homme, jeune encore, les mains jointes supplie les disciples du Christ d'intervenir. Le père et la mère tiennent l'enfant possédé ; tous deux écarquillent les yeux de frayeur. L'enfant est lamentable à voir ; il est vêtu d'une chemise déchirée ; le bras et la jambe droite sont étendus, rigides comme du bois ; le bras gauche est levé, la jambe gauche pend inerte, le cou est tordu ; de la bouche ouverte l'écume s'échappe ; la prunelle des yeux est presque cachée sous la paupière et ne laisse voir que le blanc ; les cheveux noirs retenus par une bandelette sont en désordre. Plus à droite, une jeune mère à genoux montre également le malheureux d'une main et écarte de l'autre son enfant qui pleure à la vue de ce spectacle. Trois hommes, d'aspect grave, et dont le premier est richement vêtu, contemplent la scène. A gauche, dans le haut, un groupe d'arbres ; à droite, des arbres et une échappée de vue sur la mer.

Le milieu du tableau est éclairé par la lumière vive et chaude qui jaillit du Christ ; le côté gauche est noir dans le fond, du côté droit la lumière est modérée. Les figures et les carnations brunes, aux ombres opaques, sont massives et lourdes. Dans plusieurs d'entre elles, surtout dans la sœur, au milieu, se traduit l'imitation malhabile du Véronèse. La tonalité générale s'inspire du Guerchin et du Caravage. La scène du possédé rappelle celle de Raphaël. Comme *le Baptême du Christ* du musée d'Anvers, c'est une œuvre toute d'imitation, une espèce de compilation pastichée. Les figures des apôtres sont hardies, plus mouvementées que celles du Rubens postérieur, mais elles dénotent bien la main du maître.

Une bande d'une dizaine de centimètres a été ajoutée dans le bas. D'autres restaurations se remarquent. Le tableau a subi des repeints considérables. Il est difficile de dire ce qu'il était au sortir des mains de Rubens. Très probablement cependant, sa tonalité était déjà fort sombre, mais le temps et

les restaurations auront encore accentué ce défaut. Son authenticité d'ailleurs ne saurait être mise en doute.

Nous avons donné, au n° 81, l'histoire de ce tableau, en même temps que celle de ses deux compagnons : *le Baptême du Christ* et *la Sainte Trinité adorée par Vincent de Gonzague et sa famille* (Voir nos n°s 81 et 237).

Les trois tableaux ornaient primitivement l'église des jésuites à Mantoue. Ils furent enlevés par les Français, en 1797. En 1801, *la Transfiguration* devint la propriété du musée de Nancy. Le catalogue de cette collection ne nous renseigne pas sur la manière dont le tableau fut acquis.

260. L'ENFANT PRODIGUE.

Narford. Collection Fountaine.
Panneau. H. 145, L. 92.5.

Ce tableau représente l'intérieur d'une étable dans laquelle se trouvent, à droite, deux chevaux, l'un gris, l'autre brun, et, au milieu, plusieurs vaches, dont la plus rapprochée du spectateur est couchée à terre. Une grande variété d'objets propres à l'étable sont dispersés dans la place. Trois hommes se trouvent près des chevaux : l'un deux paraît occupé à la crèche, le second a un chandelier à la main, un troisième garnit le râtelier de fourrage.

L'enfant prodigue se trouve à gauche, près de l'entrée de l'étable, s'appuyant sur un genou, les mains placées sur la poitrine et regardant avec une expression suppliante une servante qui, près de lui, nourrit des pourceaux. Ces animaux se précipitent avec ardeur vers l'auge.

Derrière ce groupe se voit un chariot près d'une ferme et deux hommes abreuvant des chevaux dans un étang. Le ton général indique un coucher de soleil.

Selon J. Smith, le tableau est peint avec un soin extrême et une grande préoccupation des détails ; les animaux sont correctement dessinés et possèdent leur caractère naturel. Mais le grand charme de l'ouvrage consiste dans l'expression dramatique et pathétique de l'enfant prodigue, dont la pose, la contenance et les gestes marquent énergiquement le repentir qui a envahi son âme (1). Reynolds trouvait que les couleurs manquent de variété (2).

(1) SMITH : *Catalogue* II, 804 ; IX 205.

(2) *Œuvres complètes du chevalier Josué Reynolds.* Paris, 1806. II, 305.

Nous croyons pouvoir conclure de ces appréciations du tableau, que nous n'avons point vu, que les accessoires sont d'un aide de Rubens, probablement de Wildens, et que les figures seules sont du maître.

Le catalogue des tableaux délaissés par Rubens mentionne cette pièce sous le n° 169.

En 1771, elle était chez Mad. Spangen à Anvers (1).

En 1781, Joshua Reynolds la vit chez Pieters d'Aertselaer. Elle parut dans la première vente Stier d'Aertselaer (Anvers, 27 août 1817) et fut rachetée par le propriétaire, à 2750 florins ; dans la seconde vente Stier d'Aertselaer (Anvers, 29 juillet 1822), elle fut adjugée à Myin d'Anvers pour la somme de 3010 florins. John Smith, l'auteur du *Catalogue raisonné,* l'offrit en vente, en 1823-1824, au prix de 800 liv. st. En 1830, elle était la propriété de W. Wilkins ; elle fut vendue dans sa collection, en 1838, au prix de 245 guinées, achetée par M. Farrer et vendue à André Fountaine à Narford.

Elle était chez ce dernier quand Waagen la vit vers 1854 ; il l'exposa dans l'*Exhibition of works by old masters*, Londres, 1880.

Sir Thomas Lawrence possédait une belle étude à la craie de l'étable et des vaches de ce tableau (2).

Gravures : V. S. Suites. 52,5, S. a Bolswert.

La gravure de cette composition est toujours mentionnée parmi les grands paysages de Rubens, quoique la vue de la nature n'y occupe qu'une part minime. En réalité, c'est un sujet religieux placé dans un milieu rustique.

Voir planche 89.

L'enfant prodigue.

Il existe une série de six planches représentant autant d'épisodes de l'histoire de l'enfant prodigue. Ces gravures se rencontrent avec l'inscription *Theodor van Tulden inv. et fec.* et, en sens contraire, avec *P.-P. Rubens fec.* Le nom de Rubens a été gravé postérieurement sur les n°s 1, 2 et 3 de la première série. Il est clair que l'apposition de ce nom sur chacune des deux suites a été faite en vue d'en faciliter le débit, pratique que nous avons encore vu se renouveler de nos jours. Ces planches sont évidemment de la

(1) MICHEL : *Vie de Rubens,* p. 360.

(2) SMITH : *Catalogue.* II, 804.

main de van Tulden et c'est à tort qu'on leur accorde une place dans l'œuvre de Rubens.

Gravure : V. S. 202, Th. van Tulden et Anonyme (P. v. d. Berge exc.).

261. LE DENIER DE CÉSAR.

Le Christ est debout à l'extrémité gauche de la composition. De sa droite, élevée au-dessus de la tête, il montre le ciel ; dans la gauche, il tient une pièce de monnaie qu'il va déposer dans la main d'un des pharisiens qui lui demandaient si l'on pouvait payer le tribut à l'empereur. Sept autres personnages, portant le costume des prêtres, entourent le groupe principal, attentifs à surprendre dans les paroles du Christ un mot dont ils puissent tirer parti contre lui. Ils ont des têtes superbes, les unes calmes, les autres excitées par la haine et le fanatisme.

Suivant Gerard Hoet, un tableau de la main de Rubens représentant ce sujet orna le château *het Loo*, résidence de Guillaume III, prince d'Orange et ensuite roi d'Angleterre (1). Le 26 juillet 1713, il fut vendu à Amsterdam, 1150 florins. On croit que c'est le même qui passa dans la collection de lord Courtenay et fut vendu, en 1816, au prix de 490 guinées. Remis en vente, la même année, au château de Portland appartenant à l'un des descendants de lord Courtenay, il fut retiré, faute d'enchérisseur, sur une mise à prix de 30.000 francs. Il reparut à la vente de John Webb, en 1821, et fut adjugé à 441 guinées. Dans la vente Cholmondeley en 1831, il fut acquis par M. Emerson pour 252 guinées. A la vente Héris (Paris, 1841), il fut retiré à 40.000 francs ; peu après, il fut vendu au roi de Hollande 25.000 florins. Dans la vente de la collection de Guillaume II en 1850, il fut mis sur table à 8000 florins et retiré à 8950. Dans la vente de ce souverain, en 1851, il fut adjugé à Dingewall pour 7000 florins. Il est peint sur bois et mesure 140 centimètres de hauteur sur 184 de largeur.

Nous avons la conviction que ce tableau n'est pas l'original de Rubens. Burger qui le vit dans l'exposition de Manchester en 1857 en pense de même (2).

Le Louvre (468) possède une autre copie de la même composition (Toile. H. 150, L. 197). Elle provient de l'ancienne collection royale.

(1) G. Hoet : *Catalogue* I. 151, n° 25.

(2) Burger : *Trésors d'Art en Angleterre*. p. 187.

Une troisième copie, où l'on voit une table, qu'on remarque aussi dans la gravure de Danckerts, et deux personnages de plus, se trouve au musée de Sidney, en Australie.

Gravures : V. S. 207, Luc Vorsterman, 1621 (Dédicace : Reverendo Domino Dno Bernardo Campmans Celeberrimi Dunensis Monasterii Religioso, et ejusdem Quæstori dignissimo, sculptoriæque artis magno Admiratori Lucas Vorsterman sculptor benivolenter D. D.) ; 208, Anonyme ; 209, Anonyme (C. Danckerts exc.) ; 210, R. Brückner, 1851 ; 211, Anonyme (J. C. Visscher exc.) ; 212, Petr. Landry ; 213, Anonyme (C. Galle exc.) ; 214, J. G. Laminit ; 215, Petrus Fontana.

La gravure de Vorsterman a neuf figures. Celle que Danckerts et celle que C. Galle publia en ont douze. Les trois figures ajoutées sont empruntées au tableau *Jésus-Christ donnant les clefs à St. Pierre* (Voir notre n° 258.). Dans la planche de Brückner, le Christ manque. Une planche anonyme reproduit les six figures qui se trouvent à droite dans l'estampe de Vorsterman.

Une planche gravée par Vallot représente la même composition, avec sept personnages en pied.

Le tableau du musée de Sidney a été photographié.

Voir planche 90.

Le Denier du tribut.

Volet de la *Pêche miraculeuse,* à l'église Notre-Dame de Malines. (Voir n° 247.)

262. LA PÊCHE DU POISSON POUR PAYER LE TRIBUT.

Dublin. Musée, 38.
Toile. H. 199, L. 218.

La composition est identique à celle de la gravure anonyme attribuée à Vorsterman (V. S. 188). Seulement il y a de plus, au milieu de la composition, sur le devant, un disciple agenouillé vu de dos. (Voir notre n° 247.)

Ce tableau, après avoir fait partie de la collection Desenfans, fut acheté à Londres, en 1872, par le musée de Dublin.

Le 28 avril 1618, Rubens offrit à Sir Dudley Carleton, au prix de 500 florins, un tableau qu'il décrit ainsi : « St. Pierre tire du poisson le denier

du tribut ; autour de lui d'autres pêcheurs de grandeur naturelle. Peinture originale de ma main. H. 7 pieds, L. 8 » (1).

Sir Dudley Carleton l'acquit en échange de marbres antiques. Le 11 septembre 1618, il l'inscrit sur une liste de ses tableaux destinée au marchand du roi de Danemark (2).

Comme Rubens déclare que cette œuvre fut exécutée de sa propre main et que, au témoignage du catalogue de la Galerie Nationale de Dublin, le tableau de ce musée est un travail de ses disciples, où l'on ne reconnaît qu'un petit nombre de retouches de sa main, les deux peintures ne sont pas identiques, comme on a cru pouvoir l'affirmer (3).

Gravure : V. S. 191, Anonyme (Nic. Lauwers exc.).

Dans la vente van Schorel (Anvers, 1774) parut un tableau représentant le même sujet (Toile. H. 222, L. 180). Les disciples y sont au nombre de dix et les personnages, correspondant à ceux des tableaux de Malines et de Dublin, présentent des différences dans les têtes. Il fut acquis par de Pester, au prix de 290 florins.

Le Christ bénit les enfants.

Collection de M. Charles Butler.
Toile. H. 134, L. 198.

Le Christ impose la main droite sur la tête d'un des quatre enfants qui lui sont amenés par le père et la mère. Derrière le Sauveur se trouvent trois apôtres. Les figures, de grandeur naturelle, sont vues jusqu'aux genoux.

Le tableau n'est certainement pas de Rubens ; la ressemblance de la tête de la mère et de celle du Christ avec les figures de Jordaens est frappante, mais les chairs sont trop pâles pour être de ce maître. Il n'y a qu'Adam van Noort à qui l'on puisse attribuer cette œuvre, avec quelque probabilité.

Smith *(Catalogue.* II, 845) l'attribue à van Diepenbeeck ; Waagen *(Treasures.* III, 125) constate qu'il s'éloigne du style ordinaire de Rubens, mais ne sait à

(1) NOEL SAINSBURY : *Papers relating to Rubens.* P. 30.
(2) Ibid. P. 46.
(3) ADOLF ROSENBERG : *Rubensbriefe.* P. 45.

quel peintre de son école, il pourrait attribuer ce tableau, dont il fait un grand éloge.

L'œuvre faisait naguère partie de la galerie du duc de Marlborough à Blenheim. Elle fut acquise, en 1886, par le propriétaire actuel, au prix de 800 liv. st.

Dans la vente du chevalier Érard (Paris, 23 avril 1832), un tableau attribué à Rubens, traitant le même sujet et comptant quinze personnages, fut adjugé à 4500 fr.

Le bon Pasteur.

Il existe une gravure de ce sujet, d'après une composition attribuée à Rubens. Le Christ est debout, la main droite levée pour bénir, la gauche tenant la houlette. Dans le paysage montagneux, on aperçoit des brebis.

Estampe très mal gravée, composition peu digne de Rubens et probablement attribuée à tort au maître, quoique sur la gravure on lise les mots : « Ex archetypo P. P. Rubens. » Cette inscription et le nom de l'éditeur semblent être l'œuvre d'un faussaire.

Gravure : V. S. 201, Anonyme (G. Hendricx exc.).

263. LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

Berlin. Musée, 783.
Toile. H. 261, L. 194.

GAUCHE se trouve la paroi d'un rocher d'où s'élèvent trois troncs d'arbre ; au pied de ce rocher, Lazare sort d'une grotte. Il est encore enveloppé dans son linceul, qui est d'un blanc plus intense que son corps pâli. Sa sœur, agenouillée devant lui, détache les bandages qui lui serraient les mains ; elle regarde son frère avec une expression de joyeuse surprise. Lazare lève les yeux vers le Christ ; sa figure décharnée porte les traces d'une profonde reconnaissance et d'une respectueuse vénération. La seconde sœur, agenouillée également, se retourne pour regarder le Christ avec étonnement. A l'arrière-plan, deux apôtres, dont l'un, St. Pierre, enlève le linceul de la tête de Lazare et regarde le Christ avec admiration, pendant que l'autre contemple le ressuscité et entr'ouvre les bras. Le Christ est debout, à droite, dans toute sa longueur, vêtu d'un large manteau rouge et d'une

tunique blanche. Il étend les mains d'un geste impératif, qui appuie la parole miraculeuse : « Lazare, lève-toi. » Le ciel est couvert de nuages blancs et floconneux. Toutes les figures, aux carnations fortes et aux couleurs superbes, se trouvent en pleine lumière.

Le manteau rouge du Christ, le linceul blanc de Lazare, les draperies largement brossées et croustillantes, à nuances vertes et rouges, des autres personnages font de ce tableau un morceau d'un coloris puissant. La lumière est vigoureuse et claire ; les contours sont nets ; le jeu des couleurs, varié. Comme expression, l'œuvre est également remarquable. Le Christ, dont la tête est assez insignifiante, semble conscient de sa force, par son geste de commandement ; les sœurs sont affectueuses et étonnées ; Lazare, profondément ému, trahit sa joyeuse stupéfaction : tous ces sentiments sont bien compris et heureusement rendus.

Primitivement le tableau était échancré aux deux tiers de sa hauteur et cintré au sommet.

Il est entièrement de la main du maître et date de 1624 environ. Il dénote déjà une certaine liberté du pinceau ; cependant, dans quelques parties, le coloris est encore très uniforme.

En 1747, l'œuvre se trouvait à Paris chez un marchand de tableaux qui l'avait découverte dans la chapelle d'un château de province (1).

Avant de figurer au musée de Berlin, elle se trouvait dans une des châteaux du roi de Prusse. Transportée à Paris, pendant les guerres du commencement de ce siècle, elle fut rendue en 1815.

Gravures : V. S. 203, Boetius a Bolswert ; 204, F. Ragot ; 205, Anonyme ; 206, G. Panneels. Cette dernière planche est cintrée.

La gravure de B. a Bolswert et les deux suivantes qui en sont des copies diffèrent énormément du tableau. Elles renferment dix-sept personnages, au lieu des six que l'on voit dans la peinture. Derrière les deux apôtres, on remarque encore deux spectateurs, un disciple et une vieille femme, qui, joyeuse, s'élance en avant, les deux mains étendues ; quatre hommes, juchés sur un rebord du tombeau, contemplent le miracle et s'en émerveillent ; derrière le Christ, on voit cinq prêtres de la synagogue qui regardent l'évènement avec toutes les marques de la méfiance et de la haine. Dans la gravure, le ciel occupe une part beaucoup plus considérable que dans la peinture. Le rocher du fond est remplacé par un tombeau construit en gros cubes de pierre.

(1) MARIETTE : *Abecedario*. V, 82.

C'est assurément l'exemple le plus caractéristique de la grande liberté que prenait Rubens avec ses propres compositions, lorsqu'il les faisait interpréter par la gravure. Il se souciait toujours moins de leur reproduction exacte que de la manière dont le burin pouvait faire valoir ses créations. Il sacrifiait ou ajoutait des détails et des personnages lorsque ces changements contribuaient à la beauté de l'estampe.

Voir planches 4 et 5.

263BIS. LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

Paris. Musée du Louvre, 692.
Panneau. H. 35, L. 28.

Esquisse de la composition précédente. Outre de légères variantes dans les accessoires, on y voit un apôtre derrière le Christ, à l'extrême droite, qui a été omis dans le tableau.

L'esquisse est de la main du maitre. Elle a été léguée au Louvre, en 1876, par M. le vicomte de Ségur Lamoignon.

Il existe une esquisse en grisaille de ce tableau (H. 68, L. 52) qui a paru dans plusieurs ventes, ayant toujours pour pendant une grisaille de la *Cène* de Rubens. Les deux pièces ont été vendues ensemble dans les collections suivantes :

Jacques de Wit (Anvers, 15 mai 1741), 615 florins, à Bostraeten.
Tonneman (Amsterdam, 1754), 1350 florins, à Braamcamp.
Braamcamp (Amsterdam, 1771), 1700 florins, à de Bruyn.
Jacob de Bruyn (Amsterdam, 1798), 955 florins, à Beekman.
Chez Christie (Londres, 1826), 100 guinées.

Ces deux esquisses sont probablement les modèles d'après lesquels Boëce a Bolswert exécuta ses gravures.

Jésus chez Marie et Marthe.

Panneau. H. 64, L. 60.

Le Christ est assis entre Marie tenant un livre et Marthe debout parlant au Sauveur. Le fond est formé par un joli paysage, soigneusement exécuté

et représentant un parc peuplé de différents animaux. A droite, on voit, à travers une porte ouverte, la cuisine de la maison. Les figures, délicatement faites, forment la seule partie qui offre de la ressemblance avec un travail de Rubens ; mais l'attribution au maître ne nous paraît point justifiée. Le tableau a passé dans les ventes suivantes :

de Calonne (Paris, 1788), retiré à 4800 francs.

Bryants (Londres, 1795), 330 livres sterling.

Bryants (Londres, 1798), 250 livres sterling.

Rynders (Bruxelles, 1821), 1350 florins.

Pourtalès (Londres, 1826), 151 livres sterling.

J. Smith (Londres, 1828), 170 livres sterling.

Munro (Londres, 1 juin 1878).

Il appartient actuellement à Sir Henry Barron, ancien secrétaire de la légation anglaise, à Bruxelles. Il a figuré à l'exposition Néerlandaise des Beaux-Arts, Bruxelles, 1882.

Photographie : C. Neyt, à Bruxelles.

264. LES CINQ VIERGES SAGES.

UJET allégorique représenté par cinq femmes. Celle du milieu a les mains jointes ; à sa droite, une autre est à genoux, appuyée sur un fauteuil et tenant un chapelet ; derrière celle-ci, une troisième paraît entretenir le feu d'une lampe ; une autre, à gauche de la première, tient un livre et la cinquième est en méditation. Il y a aussi deux anges, dont l'un sonne de la trompette. La composition nous paraît bien être de Rubens.

Une représentation de ce sujet en grisaille, attribuée à Rubens, se trouvait, en 1659, dans le cabinet du chanoine van Halmale, où elle fut endommagée lors d'une émeute populaire. Le propriétaire réclama de la ville d'Anvers 36 florins d'indemnité (1).

Gravure : V. S. (Histoire et allégories sacrées.) 39, Anonyme.

---

(1) PINCHART : *Archives des Arts, Sciences et Lettres.* II, 187.

D) LA PASSION, LA MORT ET L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST.

L'Entrée du Christ à Jérusalem et *Le Lavement des pieds.*

Prédelles du tableau la *Cène* peinte pour l'église Saint Rombaut, à Malines. (Voir nos 266 et 267.)

265. LA CÈNE.

Milan. Musée, 447.
Panneau. H. 304, L. 206.

AUTOUR d'une table ronde, le Christ est assis avec les douze apôtres. Il bénit le pain, les yeux levés vers le ciel. Tous les disciples ont des figures énergiques et sont des hommes âgés, à l'exception d'un seul, sur le devant, et de St. Jean, à côté du Sauveur. Judas est assis au premier plan. Il ne s'est pas encore trahi et personne ne s'occupe de lui. La face tournée vers le spectateur, le menton appuyé sur la main, il roule dans son esprit ses noirs projets de trahison. Dans le fond, à droite, se trouve une espèce de crédence, sur laquelle un livre ouvert est placé entre deux candelabres. Plus à gauche, on aperçoit une porte, dont le fronton est

supporté par deux colonnes corinthiennes, et un rideau suspendu dans le haut de la chambre. Sur la table, devant le Christ, se trouve un verre de vin à moitié plein ; sous la chaise de Judas, un chien ; dans le coin à droite, un bassin de cuivre contenant un large flacon.

La scène est éclairée par une chandelle posée sur la table, et par deux autres brûlant sur la crédence à droite. La première jette une lueur ardente sur les têtes et sur les draperies des convives ; les secondes frappent en sens contraire le dos de Judas et celui de son voisin. La nappe blanche a des reflets énergiques avec de fortes ombres. Tout est calculé pour produire un effet de lumière artificielle.

Le travail est de la main d'un élève ; le maître l'a rehaussé en indiquant les reflets ardents produits par les chandelles. La composition est peu remarquable, l'exécution ne vaut pas mieux : c'est un travail sans grand relief, sans éclat et sans profondeur.

Rubens s'est inspiré pour ce travail d'un tableau du Titien qui se trouve dans l'église de San Francisco di Carlo, à Urbin (1).

Voir planche 91.

265BIS LA CÈNE.

Esquisse du tableau précédent.
St. Pétersbourg. Musée de l'Hermitage, 544.
Panneau. H. 46, L. 41.

L'ESQUISSE, d'un coloris foncé, marque nettement l'intention de Rubens de faire du travail définitif une scène de nuit. Elle est de la main du maître. Il existe une esquisse en grisaille de cette composition (H. 68, L. 52) qui a paru dans les ventes Jacques de Wit (Anvers, 1741), Tonneman (Amsterdam, 1754), Braamcamp (Amsterdam, 1771), Jacob de Bruyn (Amsterdam, 1798) et Anonyme (Londres, Christie, 1826) toujours accompagné de l'esquisse en grisaille de la *Résurrection de Lazare* (Voir notre n° 263BIS).

Le tableau se trouvait primitivement sur l'autel de la chapelle du Saint Sacrement, au bout de la petite nef septentrionale dans l'église St. Rombaut, à Malines. Rubens peignit deux prédelles pour cet autel en même temps que le tableau principal. C'étaient l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem* et le *Lavement des pieds*.

(1) CROWE et CAVALCASELLE : *Titian*. II, 373.

266. L'ENTRÉE DE JÉSUS-CHRIST A JÉRUSALEM.

Dijon. Musée, 165.
Panneau. H. 78, L. 81.

Au centre de la composition, Jésus s'avance monté sur l'ânon, sous les pieds duquel un homme étend son manteau. La multitude portant des branches de palmier suit et précède le Sauveur qui étend la droite comme pour bénir la foule. Au fond, des palmiers ; dans le lointain, une tour et une porte de Jérusalem.

267. LE LAVEMENT DES PIEDS.

Dijon. Musée, 164.
Panneau H. 78, L. 81.

Jésus est à genoux sur le devant, au milieu de la composition, ayant devant lui un bassin à moitié rempli d'eau. Les manches sont retroussées, un linge est noué autour de la ceinture. Il engage St. Pierre à se laisser laver les pieds. Celui-ci proteste avec un air de vénération pour son maître. Derrière ces deux figures, une table couverte d'une nappe sur laquelle est un flambeau allumé. Debout autour de cette table, à gauche, du côté de St. Pierre, cinq apôtres ; à droite, les six autres. La scène se passe dans une salle décorée de colonnes et de pilastres ; à droite, on voit une tribune et un livre entre les flambeaux sur la crédence, qui se trouve aussi dans le retable.

Dans leur état actuel, ces deux prédelles sont à peu près carrées. Primitivement, elles étaient oblongues ; elles l'étaient encore à la fin du siècle dernier. Depuis lors, elles ont été écourtées sur les côtés, comme celles de la *Pêche miraculeuse*.

L'autel qu'ornait primitivement la *Cène* de Rubens, fut construit en 1631, aux frais de la confrérie du Saint Sacrement. Le tableau et les deux prédelles furent commandés par Mademoiselle Catherine Lescuyer pour servir d'épitaphe à son père et de retable à l'autel. Ils furent terminés en 1632. Le peintre reçut mille florins pour son travail. Les panneaux furent faits par le menuisier Antoine du Flos, à Malines, au prix de 850 florins. On paya 300 florins pour les entourer d'un encadrement orné.

Le 29 novembre 1632, le pléban de St. Rombaut, Jean Silvorts, présenta les comptes du retable à la confrérie du Très Saint Sacrement. Il porte en recette le tableau de la *Cène* et les deux panneautins inférieurs, l'un *le Lavement des pieds,* l'autre *l'Entrée de Notre Seigneur le dimanche des Rameaux,* peints par Pierre-Paul Rubens pour la somme de mille florins, dont Mlle Catherine, fille de feu M. Paul Lescuyer, a fait don à la chapelle.

La donatrice ne paya que les tableaux. Les frais accessoires et les travaux nécessités à l'autel par l'installation des panneaux furent couverts par d'autres ressources, que le pléban énumère dans son compte détaillé (1).

(1) Gepresenteert byden heer Plebaen van Sinte Rombouts kerck aen de proviseurs van 't h. Sacraments capelle in Sinte Rombouts kercke den 29 november 1632.

Rekeninghe ende bewys die midts desen is doende H. Jan Silvorts plebaen deser kerken van S. Rombouts aengaende de altaer tafel inde capelle vant eerich H. Sacrament die den voersch. H. plebaen by laste van de proviseurs benersticht heeft.

Inden eersten brincht in ontfanck de schilderye van het Avontmael ende de twee onderste belckens deen de voetwassinghe dander den intree ons Heeren op Palmsondach gheschildert bij Sjor Petro Paulo Rubens voer den prijs van een dusent gulns die J. Catharina dochter wijlent M. Pauwels Lescuyer dese capelle ghesconken heeft. Dus hier . . . . . memorie.

(Wort in danck geaccepteert.)

Item brincht in ontfanck twee jaeren verloops van renten competerende de voersc. capelle opde stat Mechelen blijkende byde rekeninghe der capellen vanden jaere 1627 ende 1628 f. 18 verso ter somme van . . . . . IIIJc XLIIIJ gul. XIJ st. I bl. Vten.

(Blijcke bij de rekeningen inden tecx geroert.)

Item het legaet van J. Frais ghementioneert in de rekeninghe der capelle de ano 1625 ende 1626 f. 12	Ic VJ gul.	XIIJ 1/2 st.
Item het ghene dat M. Guilliam Cleymans betaelt heeft aen Antoen du flos uyt de rekeninghe van den jaere 1625 ende 1626 f. 18 verso	XLIIJ gul.	VJ 1/2 st.
Item hetghene dat de proviseurs eenighe verscoten dander ghesconken hebben tot het voors. tafereel elk van hun	IIc gul.	

(Wordt geaccepteert.)

Item het legaet van David Verhulst dwelk in de rekeninghe de anno 1625 ende 1626 f. 12 voer memorie ghestelt is	L gul.	
Item ontfaen van eenen gauden Cruick	XV gul.	XVIJ st.
Item een pistolet van Italien	VII gul.	
Item van diversche	XVIJ gul.	III st.
Item voer ons deel van den kelder van mijnheer van Velden	XVI gul.	XII st.
Item het legaet van J. Beyeghems	XLIV gul.	
Item van Sr Craen voer een ghifte.	L gul.	

Le 28 juin 1657, la donatrice légua la rente d'un capital de deux cents florins, au denier quinze, hypothéqués sur une maison derrière la Halle pour l'entretien des cierges de l'autel et pour les services divins dans la chapelle

Item van Zegher de drijver voer het stofferen van 't voers. tafereel	IIIc gul.	
Item den witten steen vant tabernakel is verkocht	XXX gul.	
Item de pilaere voerden altaer	XVIIJ gul.	
Item de belden van den altaer sijn verkocht aen den ertsbisschop	LXXX gul.	
Item den Artsbisscop heeft voer eenen inghel betaelt. . . .	XL gul.	

Sa van voorsch. ontfanck beloopt XIIIJc LIIIJ gl. V. st. I bl. Vten (sic).

Vuytgheven tegen den voersc. ontfanck.

In den eersten betaelt aen Antoen du flos voer het maeken van het tafereel soe voer het ordinaris als ander naerwerk.	VIIIc L gul.	
Item voer het opvoeren vant selve tafereel den selven noch betaelt	XXIIIJ gul.	
Item voer 2 tonnen biers die hem beloeft waeren	XII gul.	
Item denselven voer vier pilaeren te veranderen int tabernakel ende eenen ghesneden rugghe van scrynhout int tabernakel te stellen ende het tafereel van achter te sluyten betaelt	XIIIIJ gul.	
Item den beltsnijer voer vier pilaeren te snijen aent voers. tabernakel	VIII gul.	
Item betaelt aen Hans van Balen metser	XXI gul.	
Item betaelt den steenhauer	XIII gul.	IIII st.
Item den selven steenhauer als het tafereel werdt opghevurt .	I gul.	X st.
Item den smet betaelt	XXXI gul.	
Item noch den selven smet	I gul.	VIII st.
Item den selven smet	III gul.	XIII st.
Item voer het witten van de Capelle	IIII gul.	XVI st.
Item voer een tonne biers voer de werklieden	VI gul.	
Item noch bier ghehaelt met den pot	II gul.	
Item betaelt voer het panneel tantwerpen te bescicken met de ryse van Antoen du flos	XV gul.	
Item voor het pormueren betaelt	IX gul.	
Item voor de 2 klyn panneelen tantwerpen te draghen . .		VI st.
Item voer donkosten van het tafereel tuys te bringhen . . .	XIII gul.	
Item voer donkosten vande twee belckens inden voet vant tafereel tuys te bringhen ende cassen daer sy in ghesloten waeren	IJ gul.	IJ st.
Item voerden salvator ende 2 inghelen ghesneden ende ghestoffeert boven het tafereel	Ic gul.	
Item voer het belt op de credentie tafel scoen te maeken ende te lymen	IIII gul.	X st.

du St. Sacrement, éteignant ainsi la rente perpétuelle de trois florins, instituée par son père pour entretenir un cierge allumé devant son épitaphe, qui était le tableau de cet autel (1).

Le 25 juillet suivant, dans un codicille à ce testament, elle constate que les deux prédelles avaient été éloignées de l'autel et ordonne aux exécuteurs de ses dernières volontés de faire réintégrer ces panneautins dans la chapelle du Très Saint Sacrement, sinon de les faire vendre immédiatement et d'en employer le produit pour la musique de cette chapelle (2).

Item voer het stofferen vant tafereel betaelt . . . . . IIIc gul.
Item de stoffeerder besconken . . . . . III gul.
Item aen Hans van balen voer de stellinghe om het tafereel te stofferen . . . . . VII gul.
Item Antoen fiderbe voer het snyen van den pelicaen ende eenighe inghelen opt tafereel. . . . . XVIII gul.
Sa van dvuijtgeven XIIIIc LXIIII gul. IX st. (sic.).
Ende den ontfanck beloopt als voors. XIIIIc LIIII gul. V st. I bl Vten.
Ergo meer vuytgegeven dan ontfangen X gul. III st. XIIIten.
(Nota dat dit slot gepurgeert is met aelmoessen.)
Aldus gereckent ende gesloten ten dage jaere als inde voorgaende rekening.
P. Uselincx. — Jan Looff.
1632.

ARCHIVES DE L'ÉGLISE MÉTROPOLITAINE DE MALINES. *Rekeninghe van het broederschap van den Eerw. heyligen Sacrament in Sinte Rombouts kercke, gedaen by Guilliam Cleymans den* 29 *november* 1632, *over de jaeren verschenen Sint Jansse* 1631 *ende* 1632. *Mitsgaders de rekeninghe van het tafereel fol.* 23. 1631-1632. Le troisième alinéa de ce document a été publié par EMM. NEEFFS : *L'œuvre de P.-P. Rubens à Malines*, p. 7.

(1) Item legatere ende maecke tot onderhoudt vande brandende keerssen ende goddelycke diensten van den outhaer vant hoochwaerdich h. Sacrament inde voors. Ste. Rombouts kercke, eene rente van twee honderd guldens capitael mette verloopen, gereduceert ten pen. vyftien gehypothequeert op een huys gestaen alhier achter de halle, toebehoorende de Wede van den Procuereur Ghys met haere consoorten, waer mede extinct sullen syn die drye guldens erfelyck dien wylen mynen vader saler tot onderhout van een brandende keersse om voor zyn epitaphium te branden, gemaekt heeft, welck epitaphium is het beeld van den voors. Outhaer.

ARCHIVES DE L'ÉGLISE ST. ROMBOUT. Document communiqué par M. le chanoine de Coster.

(2) Alsoo ick Catharina L'Escuyer hebbe doen maecken voor den Outhaer van het hoogwdig h. Sacrament in St. Rombouts kercke alhier, die groote schilderye representerende het laetste Avondmael van onsen Salichmaker mitsgaders twee schilderyckens d'een representerende die voetwasschinghe vander Apostelen ende dander den palmen sondach, alle drye geschildert

Après la réclamation de la donatrice, les deux petits tableaux furent replacés, non pas sur l'autel où l'on pouvait à peine les voir, mais aux piliers de la chapelle. C'est là que J. B. Descamps les vit encore en 1768. En 1794, le tableau fut enlevé par les commissaires de la république française. Le grand panneau orna d'abord le musée impérial de Paris ; le 9 janvier 1813, il fut cédé par échange au musée de Milan. Les deux prédelles furent données au musée de Dijon.

Gravures (La Cène) : V. S. 220, B. a Bolswert ; 221, F. Ragot ; 222, Anonyme (Sold by J. Simon) ; 223, Surugue ; 224, Jeremias Wolff ; 225, P. De Vaulx (en neuf feuilles) ; 226, Anonyme (Corn. Dankertz exc.) ; 227, Anonyme (Corn. Dankerts exc.) ; 229, Anonyme (frères Poilly exc.) ; 230, composition coupée au-dessus de la tête des apôtres, Anonyme (P. Landry exc.). Plusieurs vignettes non décrites sont gravées d'après l'estampe de Boëce a Bolswert.

Cette dernière présente certaines différences avec le tableau. Dans l'estampe St. Pierre et St. Jean, assis a côté du Christ ont permuté de place, ou plutôt la tête de l'un de ces apôtres a été placée sur les épaules de l'autre. Ce changement a probablement été imaginé par Rubens pour conserver à St. Pierre sa position à la droite du Christ. L'estampe représentant les personnages en sens inverse du tableau, St. Pierre se serait trouvé à la gauche du Sauveur. La gravure est proportionnellement plus en hauteur que le tableau ; d'autres variantes minimes se remarquent.

Photographie : Anonyme.

door den vermaerden Rubens ende dat ick bevinde, dat die voors. twee clyne schilderyckens, gestaen hebbende inden voet vanden selven outhaer, aldaer niet meer syn staende, soo ist dat ick biede aenden executeur van mynen testamente mitsgaders aen Proviseurs van voors. cappelle vant hoochwaerdich h. Sacrament datte selve twee schilderyckens inde voors. cappelle op eene eerlycke plaetse wederom herstelt worden en daer blyven, oft ander sints begeere dat de selve twee schilderyckens ten meeste pryse deur mynen executeur met onderstaen vande voors. proviseurs terstont verkocht sullen worden, ende dat men mette penninghe daer van procederende sal coopen een erfelycke renthe, en met het jaerlyc innekomen onderhouden worden het musiek inde voors. cappelle vant hoogw. h. Sacrament geschiedende.

Gedaen te Mechelen den 25 july anno 1657.

ARCHIVES DE L'ÉGLISE MÉTROPOLITAINE, A MALINES. *Registres de la confrérie du Très Saint Sacrement.* Le texte de ce codicille nous a été communiqué également par M. le chanoine de Coster. Il a été publié avec des variantes par E. NEEFFS : *L'Œuvre de P.-P. Rubens à Malines*, p. 8.

Voorhelm Schneevoogt cite encore, sous le n° 228, une *Cène* d'une autre composition, par un anonyme. Cette pièce porte la fausse inscription *Rubens pincx*. Il n'y a de Rubens que le fond de la salle, empruntée à une composition, faite par le maître pour la *Cène* du missel plantinien.

(L'entrée à Jérusalem) V. S. 216, P. Spruyt (Inscription : P.-P. Rubens pinxit in Ecclesia St. Romualdi Metropolita Mechliniæ Sacelli S. Sacram.).

(Le Lavement des pieds) V. S. 217, A. Lommelin ; 218, Wm Baillie, 1787 (d'après un dessin de P. Tassaert, fait en 1764) ; 219, P. Spruyt (Inscription : P.-P. Rubens pinxit in Ecclesia St. Romualde Mecheliniæ sacellum S. Sacramentum).

La gravure de Lommelin a considérablement agrandi dans le haut la composition rubénienne et l'a transformée en une composition en hauteur. Toute l'architecture de la salle est changée. Tassaert a dessiné la scène dans ses proportions réelles, mais il a emprunté à Lommelin le fond de la salle. Aucune de ces deux estampes n'a la crédence avec le livre entre les deux chandelles. Spruyt est le seul qui ait exactement rendu la composition.

La Cène.

Dessin de Rubens d'après Léonard da Vinci (Voir *Dessins.*)

Gravures : V. S. 231, P. Soutman ; 232, André van Rymsdyk ; 233, H. Hind Quiter.

La Cène.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers. (Voir n° 8.)

268. LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVES.

Le Christ est agenouillé sur un tertre peu élevé, une main posée sur la poitrine, l'autre légèrement écartée du corps, la figure empreinte d'une expression d'angoisse poignante. Il dirige les yeux vers le calice qu'un ange debout devant lui élève au-dessus de la tête. A la droite du Christ, trois apôtres se sont endormis sur le sol ; dans le lointain, on voit entrer par la porte du jardin les hommes armés conduits par Judas. Un groupe d'arbres, derrière lequel la lune se lève, s'aperçoit sur la colline qui

monte à l'arrière-plan. Sur le calice tenu par l'ange tombent les rayons brillants d'une clarté céleste.

Gravures : V. S. 234 et 242, Petrus de Bailliu (Dédicace : Amplissimo ac Reverendo Ad^{m} Domino D. Jacobo Roose Protonot. Aplico Cathedralis Ecclesiæ S. Bavonis Præposito et Canonico etc. DD. humilis cliens Fr^{cus} vanden Wyngaerde) ; 235, Anonyme (Gaspar Huberti exc.) ; 236, C. H. Hodges ; 237, A. Melar ; 238, Ant. Coget ; 239, C. Galle.

Cette dernière planche présente des différences avec les précédentes. Le calice n'est pas tenu par l'ange, mais se trouve posé sur les nuages. Il est surmonté d'une croix. Sur le devant, le paysage diffère. Sur les côtés, la composition est écourtée, de façon qu'on n'aperçoit que deux apôtres endormis.

Voorhelm Schneevoogt (240) signale un autre *Christ au jardin des Olives* gravé par Crispin de Pas, le fils. Il y a des épreuves portant l'inscription *Crisp. de Pas inv. et ex.* L'iconographe de Rubens croit que le nom de Crisp. de Pas a été substitué à celui de Rubens. Le contraire est plus probable et cette probabilité rend la pièce très suspecte.

Le même auteur (241) mentionne encore un *Christ au jardin des Olives* gravé par Schelte a Bolswert. Cette estampe représente le Christ de profil. Dans le haut à droite, un ange dont on ne voit que la tête et les bras présente le calice ; au-dessous apparaissent deux groupes de gens dansant et buvant. La planche ne porte pas le nom de Rubens, et pour cause. Elle ne figure à aucun titre dans l'œuvre du maître.

Dans la vente J. H. Molkenboer (Amsterdam, 17 octobre 1825), parut un dessin représentant Jésus au jardin des Olives consolé par l'ange. Il fut adjugé à Jolles pour la somme de 73 florins.

Voir planche 92.

L'emprisonnement du Christ.

Une composition gravée en manière noire par F. C. Bierweiler et représentant l'*Emprisonnement du Christ* est faussement attribuée par le graveur à Rubens.

Le Christ devant Caïphe.

Voorhelm Schneevoogt (n° 243) attribue à Rubens la composition d'une estampe sans nom de peintre ni de graveur, publiée par Gaspar Huberti et

représentant Jésus-Christ devant Caïphe. La scène se passe dans l'intérieur d'un temple et représente le moment où le grand prêtre s'écrie : « Qu'avons-nous encore besoin d'autres témoignages ! Vous venez d'entendre son blasphème ; que vous en semble-t-il ? » et où les ennemis du Christ répondent : « Il a mérité la mort. » Les spectateurs tirent le Sauveur par les cheveux et un soldat le frappe au visage. Sur un des côtés, St. Pierre renie son maitre.

L'absence du nom de Rubens sur l'estampe rend l'attribution fort suspecte.

Gravure : V. S. 243, Anonyme (Gasp. Huberti exc.).

269. LA FLAGELLATION.

Anvers. Église St. Paul. (Ancienne église des Dominicains).
Panneau. H. 219, L. 161.

La scène se passe dans une prison dont les murs lourds et sombres forment le fond du tableau. Le Christ entièrement nu, à l'exception d'une étoffe blanche autour des reins, est attaché à la colonne, le dos tourné vers le spectateur. Il nous montre son visage de profil. Son dos est rayé par les coups de verges et des traces sanglantes tachent sa blanche peau. Il courbe le buste comme accablé sous le poids de la souffrance.

A gauche, se tient un bourreau de stature herculéenne, le buste rejeté en arrière, levant la corde à nœuds, d'un geste violent, avec une expression sauvage. Un linge d'un vert noirâtre entoure le milieu de son corps.

A droite, un nègre sort du cadre. Il pose le pied sur le pli de la jambe du Christ cherchant un point d'appui pour donner plus de force à ses coups. Une férocité de tigre est empreinte sur sa figure grimaçante, pendant qu'il lève le paquet de verges prêt à frapper.

A côté de lui, un soldat, également armé de verges et retirant d'une main le linge qui entoure les reins du Sauveur, est légèrement indiqué. Dans le fond, on aperçoit un spectateur raillant qui, de la main, protège ses yeux contre les rayons du soleil. Dans le coin, à droite, un chien dont on ne voit que la tête et les pattes de devant.

L'ensemble de la composition, quoique ne comptant qu'un nombre restreint de personnages, est fort mouvementé et admirablement disposé. Le corps du Christ frappe vivement par sa blancheur éclatante. Sa chair est si délicate et si pure qu'on se sent ému de compassion en la voyant mutiler si cruellement.

A côté de lui, se trouve un bourreau à la peau brune, dont tout le corps se soulève en lançant la corde. Le contraste entre ce colosse brutal et la douce et intelligente figure du Christ, est frappant.

Le tableau est travaillé avec soin. Le coloris est un peu mat, même un peu pâle et mou, dans certaines parties du Christ. Dans son ensemble, il n'a ni la transparence ni le brillant d'une œuvre de la main du maître ; mais la majeure partie des carnations sont peintes ou repeintes par Rubens. Il est probable que les nettoyages lui ont fait perdre de son éclat.

Il faisait partie d'une suite de quinze peintures représentant les mystères du Rosaire. Cette série occupe encore sa place, dans le bas côté de l'église. L'œuvre originale de Rubens a été transférée près de l'autel, au bout de la nef, et remplacée par une copie.

Les volets qui la couvrent d'ordinaire portent l'inscription suivante : « Hanc vividam flagellati Salvatoris nostri Jesu Christi imaginem, exquisitissima arte depictam, ecclesiæ S^ti^ Pauli dicavit P.-P. Rubens. Anno MDCXVII. »

D'après une note recueillie par Mols (5730. P. 48), le prix payé à Rubens pour le tableau était de 150 florins. Il fut enlevé par les commissaires de la république française en 1794 et ramené à Anvers en 1815.

Dans les catalogues du musée de Bruxelles de l'année 1811 et 1814 figure « la *Flagellation*, esquisse du tableau qui sous le n° 501 orne le musée de Paris. » Le catalogue de 1806 et ceux qui sont postérieurs à 1814 ne le mentionnent pas.

Une copie de la *Flagellation* (H. 235, L. 172) fut enlevée de l'hospice des incurables, à Liège, par les commissaires de la république française, en 1794. Elle fut donnée, en 1802, au musée de Marseille, où elle se trouve encore sous le n° 402. Aux archives du Louvre, elle portait la désignation : « Rubens : (d'après) *la Flagellation*, Cologne » (1).

Gravures : V. S. 245, Paul Pontius ; 246, F. Langot ; Non décrit : Anonyme (F. van Wyn exc.) ; Anonyme (Gaspar Huberti exc.).

La gravure de Pontius est plus en largeur que le tableau. Dans ce dernier, le bourreau à la corde touche le cadre ; dans la gravure, il est assez éloigné du bord ; dans le tableau, son coude et son talon sont en droite ligne, l'un sous l'autre ; dans la gravure, la jambe se trouve notablement en arrière. La tête du même personnage diffère également dans les deux œuvres : dans la gravure elle est vue de profil, dans le tableau au tiers seulement. Les autres têtes présentent également des différences. Dans le tableau, le nègre à droite

(1) CH. PIOT : *Rapport sur les tableaux enlevés en* 1794. Pp. 48, 337, 347.

est coupé par le milieu ; dans la gravure, on le voit en entier. Du chien, que l'on voit complètement dans la gravure, on n'aperçoit, dans le tableau, que la tête et les pattes de devant. A première vue, on serait tenté de croire que le tableau a été retréci dans le sens de la largeur, mais en se rappelant qu'il faisait partie d'une suite de peintures de dimensions égales à celles qu'il a encore, on doit conclure que le graveur a travaillé d'après un dessin ou une esquisse différant du tableau. Les autres gravures sont des copies de celle de Pontius. Une lithographie anonyme reproduit exactement le tableau.

Matthieu Borrekens a gravé, d'après un dessin de Pierre Van Lint, une immense gravure dans laquelle la *Flagellation* de Rubens, telle que Pontius l'a gravée, occupe la partie centrale et principale. Le dessinateur y a ajouté, à droite, la figure du guerrier au bonnet de fourrure que l'on voit au premier plan dans le *Cyrus et Thomiris* gravé par Pontius. Les autres figures sont plus espacées. La scène se passe dans une galerie ouverte ; dans le fond, on découvre de superbes bâtiments (V. S. 261.).

Le même graveur a encore reproduit la figure du Christ de la *Flagellation* en grandes dimensions. L'estampe porte les inscriptions « Petrus-Paulus Rubens inventor. Erasmus Quellinus delineavit. » Dans cette estampe le Christ a le corps couvert de blessures, les chairs sont déchirées et la peau pend en lambeaux sur tous les membres. Du dos, des bras et des jambes le sang coule en grosses gouttes. La figure est hideuse à voir. Cette transformation de l'homme des douleurs est due à Érasme Quellin (V. S. 244).

Voorhelm Schneevoogt (247) attribue à Rubens une autre *Flagellation* gravée par E. van Panderen. La planche ne portant pas de nom de peintre, l'attribution semble hasardée.

Voir planche 93.

270. LE CHRIST ATTACHÉ A LA COLONNE.

L'INVENTAIRE des tableaux appartenant au roi d'Espagne mentionne, en 1700, une peinture sur bois d'une petite demie vara, représentant Jésus Christ à la colonne, de la main de Rubens, évaluée à 30 doublons. Les inventaires de 1734, 1748, 1772, 1794 la citent encore, puis elle disparaît (1). Smith (II, 488) l'appelle une esquisse terminée pour le tableau précédent.

(1) CRUZADA VILLAAMIL : Op cit., p. 310.

Grasse. Chapelle de l'Hospice.

C'est un des trois tableaux que Rubens fit, en 1602, par ordre de l'archiduc Albert pour la chapelle de Ste. Hélène, dans l'église de Sainte Croix dans Jérusalem, à Rome. Nous en parlerons plus amplement, quand nous serons arrivé, dans le chapitre des Saints et Saintes, au nom de Ste. Hélène.

271. LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES.

Le Christ est représenté les yeux levés au ciel, la bouche entr'ouverte, avec une expression de profonde douleur, comme s'il prenait son père à témoin de ses souffrances et le suppliait d'y mettre fin. De longs cheveux ondulés encadrent son beau visage et retombent sur ses épaules. Sur son front, ses joues et sa poitrine coulent des gouttes de sang. Sa tête est couronnée d'épines comme d'un diadème ; une auréole rayonnante l'entoure. Sur les épaules, il porte un manteau collant, ouvert sur la poitrine.

C'est une pièce pleine d'expression, l'emportant par la force dramatique sur les créations analogues de Guido Reni.

Gravures : V. S. (Histoire et allégories sacrées.) 55, P. Dannoot ; 56, E. P. Spruyt ; 57, A. Mélar ; 58, Corn. Galle.

Il y a de légères variantes entre la gravure de Spruyt et celle de Dannoot.

Voir planche 94.

272. ECCE HOMO.

St. Pétersbourg. Académie des Beaux-Arts, Galerie Kuselewich, 270.
Panneau. H. 150, L. 100 environ.

Trois figures à mi-corps. Le Christ, vu de face, jusque près des genoux se trouve au milieu. Son buste est nu ; autour des reins, il porte un linge. Ses mains sont liées derrière le dos et tiennent un roseau brisé. A droite, un soldat coiffé d'un casque soulève la draperie rouge qui couvrait le corps du Sauveur et montre les traces dont les coups de verges ont rayé son beau corps. A droite, un homme à figure vénérable, tête nue, les

cheveux bouclés, drapé dans un ample morceau d'étoffe rouge, montre le Christ et semble prononcer les mots : « Ecce Homo ! »

Une construction, formant un des côtés d'une porte ouverte, se distingue dans le fond. Le Christ et les deux figures ont des statures athlétiques. Les chairs très claires et le tissu blanc autour des reins du Christ, ressortent sur des ombres d'un brun foncé.

Le tableau est de la main de Rubens et date incontestablement de son séjour en Italie. L'influence du Caravage est très visible.

D'après une communication de M. Braghirolli, l'inventaire des tableaux de la famille Gonzaga, à Mantoue, fait en 1627, mentionne un *Ecce Homo* de Pier Paolo Fiammingo. C'est très probablement le présent tableau. Rubens dut en emporter une esquisse ou un dessin qu'il fit graver à Anvers par Corneille Galle, à moins que ce graveur n'ait fait le dessin en Italie.

Mariette a vu le tableau dans la collection de M. de Julienne, au siècle dernier (1).

D'après H. Hymans, Rubens s'est souvenu d'une œuvre de Cigoli, actuellement au palais Pitti, n° 90. La planche date selon lui de 1615 au plus tôt (2).

Le musée d'Amsterdam (485) et celui de Schleissheim renferment chacun une copie de ce tableau. Suivant Mols, la collection des princes d'Orange, au château du Loo, possédait, au siècle dernier, un tableau représentant la même composition (3).

Gravures : V. S. 250, C. Galle (Dédicace : Nobili viro D. Paulo Halmalio, Senatori Antverpiensi, Artis sculptoriæ cultori et patrono, Theod. Galleus D. D.); 251, Johannes Schmidt; 252, Anonyme; 253, Anonyme (Nic. Lauwers exc.).

Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris possède une épreuve de la gravure de Corneille Galle retouchée par Rubens.

Voir planche 95.

Ecce Homo

A la demande de l'empereur Rodolphe II, le duc Vincent de Gonzague fit exécuter par Rubens la copie de deux tableaux du Corrège de la galerie

(1) *Abecedario.* V, 85.

(2) H. HYMANS : *Op. cit.* p. 45.

(3) MOLS : *Manuscrit* 5735, p. 545.

de Mantoue. Les copies furent demandées le 25 avril 1605. Elles étaient terminées le 30 septembre et arrivèrent à Prague avant le 24 octobre de la même année. Les tableaux du Corrège, que la galerie de Mantoue possédait, étaient d'après le catalogue de 1627, *Vénus et Mercure enseignant à lire à Cupidon,* un *Ecce Homo,* et un *Saint Jérôme méditant sur une tête de mort.* Nous ne savons lesquelles de ces trois pièces Rubens copia (1).

Voorhelm Schneevoogt range dans l'œuvre de Rubens une figure du Christ, vue jusqu'aux genoux, publiée et gravée par Luc. Vorsterman. Le Sauveur, couronné d'épines, les mains liées, affligé et suppliant, lève les yeux au ciel. L'estampe ne portant pas de nom de peintre et le caractère rubénien du Christ n'étant point prononcé, l'attribution est risquée.

Gravure : V. S. 254, Anonyme (Luc Vorsterman exc.).

Une autre estampe (V. S. 255), sans nom de peintre ni de graveur, publiée par Corn. Galle et représentant le Christ en demi-figure, les poignets garrottés, le roseau dans la main gauche, auprès d'une colonne où sont attachées les verges, est rangée par Basan dans l'œuvre de Rubens. Nous ignorons à quel titre.

Voorhelm Schneevoogt mentionne encore : Jésus-Christ entouré d'une auréole et se tordant les mains, assis sur un drap tendu par deux anges.

C'est le frontispice d'un recueil portant pour titre : *Theatrum passionis et mortis Domini ac Servatoris nostri Jesu Christi, variorum insignium atque clarorum artificum industria iconibus expressum excusum vero a Fredericus de Widt. Inventore P.-P. Rubens, A. Van Dyck, J. Jordaens, etc.*

Cette pièce n'appartient pas à l'œuvre de Rubens.

Gravure : (Histoire et allégories sacrées) 61, Anonyme (Frédéric de Widt exc.).

273. JÉSUS-CHRIST DEVANT PILATE.

Sur un perron élevé, auquel conduisent six marches, le Christ est debout, les mains garrottées, le roseau dans la gauche, la couronne sur la tête, l'air brisé par la souffrance. Deux soldats romains soulèvent son manteau. Trois degrés plus bas, à gauche, se trouve Barrabas, les épaules

(1) C. Ruelens : *Correspondance de Rubens* (dans le *Codex diplomaticus Rubenianus*). I. 278-280.

et les jambes nues, les mains enchaînées derrière le dos, gardé par un licteur. A droite, Pilate se lève de son siège, d'un air désappointé et morose, et dit au peuple qui se presse au bas de l'escalier : « Je suis innocent de la mort de ce juste, c'est à vous d'y penser. » Sur les degrés, au-dessous du siège de Pilate, se tiennent deux soldats ; au premier plan, on voit, à mi-corps, quatre prêtres et sénateurs levant les mains et criant : « Que son sang soit sur nous et sur nos enfants. » Le fond est formé par un portique ouvert et un encadrement de porte richement ornés.

Gravures : V. S. 256, (1r état) N. Lauwers et (2d état) S. a Bolswert ; 257, Anonyme (Gaspar Huberti exc.) ; 258, Anonyme (Herman Weyen exc.) ; 259, terminé au burin par M. Aubert, 1723 ; 260, Anonyme. Dans la dernière planche, on voit un chien sur le devant.

Le cabinet des estampes de Paris possède une épreuve de la gravure de Lauwers retouchée par Rubens. Bolswert a utilisé ces retouches.

Dans la vente James Hazard (Bruxelles, 1789), un dessin de cette composition fut adjugé à 23 florins.

Voir planche 96.

273bis. JÉSUS-CHRIST DEVANT PILATE.

Bruxelles. Collection Veuve van Parys.
Esquisse du tableau précédent. Panneau. H. 48, L. 34.

OMPOSITION semblable à la précédente, avec quelques différences. Près de Pilate se tiennent deux personnages, conseillers du proconsul, qui manquent dans la gravure ; le fond est nu, tandis que, dans l'œuvre définitive, il est orné d'une arcade et d'une porte. Le manteau du Christ et celui de Pilate sont rouges. L'esquisse est coloriée et poussée assez loin ; elle paraît dater de la première moitié de la carrière du maître. Elle figura dans l'exposition de la Société de St. Vincent, à Bruxelles, en 1855.

Le musée de l'Ermitage, à St. Pétersbourg, n° 545, possède une répétition de cette esquisse (Toile. H. 48, L. 32) plus terminée que l'original.

Dans la vente du baron Charles Robert de Welczeck (Berlin, 10 mars 1856) se trouvait un troisième exemplaire de cette esquisse ; elle mesurait 18 3/4 pouces de haut et 12 de large.

Dans la vente de Jacques de Roore (La Haye, 1747), on en adjugea une

qui mesurait 18 1/2 pouces de haut sur 12 1/2 de large, pour la somme de 151 florins. C'est probablement la même que la précédente.

Dans la vente Johan van der Marck (Amsterdam, 1773), une esquisse du *Christ devant Pilate,* mesurant 14 1/2 pouces de haut sur 13 1/2 de large, fut acquise à 30 florins par Yver.

274. LE PORTEMENT DE LA CROIX.

Bruxelles. Musée, 405.
Toile. H. 560, L. 350.

Le cortège monte la pente du Golgotha et Véronique vient essuyer le front du Sauveur tombé sous la croix. Les soldats qui ouvrent la marche ont disparu derrière un rocher et ne sont plus indiqués que par trois pointes de lances. La partie principale et visible se compose d'abord de deux cavaliers cuirassés, portant l'un une enseigne, l'autre un étendard sur lequel on distingue les lettres CLATIOSI. Ils sont montés, le premier sur un cheval brun, le second sur un cheval blanc. Derrière eux chevauche un officier, en cuirasse, tête nue ; une draperie rouge flotte par-dessus sa droite étendue qui tient un bâton de commandement. Au centre du tableau, le Christ tombe sous le fardeau de la croix et s'appuie douloureusement sur les mains et les genoux. Deux hommes lui viennent en aide et soulèvent l'instrument de supplice : l'un a le torse et les jambes nus et porte une draperie verdâtre, l'autre porte un vêtement d'un gris brun, qui laisse à découvert une épaule, un bras et une jambe.

A droite de ceux-ci se tiennent deux femmes, dont l'une porte un enfant. Elle est blanche et grasse, sa robe est purpurine. De la seconde, on ne voit que la tête. A gauche, Véronique, vêtue d'une robe de velours noir, essuie le front du Christ. Marie, enveloppée dans son manteau bleu, étend les mains pour venir en aide au Sauveur ; St. Jean, vêtu de rouge, la soutient. Derrière Véronique, contre le cadre, une femme et ses deux enfants pleurent ; plus haut, un soldat pousse le Christ du bout de sa lance pour le forcer à se lever.

Dans le bas du tableau, les deux larrons, les torses nus, les mains liées sur le dos, marchent entre deux soldats casqués et cuirassés.

Le ciel est couvert de nuages et forme, avec les parties visibles du roc, un fond neutre sur lequel se détachent vigoureusement les figures ensoleillées.

Ce qui est superbe dans le tableau, c'est le mouvement du cortège.

Le Christ succombant sous la croix, ne fournit qu'un épisode secondaire dans la composition. Le sujet le plus important est le groupe de ses gardes. Bannières au vent, cuirasses miroitant au soleil, la croupe des chevaux luisant, l'officier et les soldats montent. Les hommes qui soulèvent la croix suivent, les gardes qui conduisent les larrons ferment la marche. Tout ce monde, se déroulant en spirale sur le versant de la colline, caracolant, paradant, s'étalant au soleil, est traité avec amour et rend une fois de plus témoignage des instincts décoratifs de Rubens, de sa prédilection pour l'éclat, la pompe, le mouvement. Par contre, la figure du Christ et celle de sa mère sont négligées et franchement insignifiantes. Les tons clairs et joyeux, les draperies rouges, les chairs éclatantes de vigueur et de santé, prédominent ; ils se fondent harmonieusement dans la chaude atmosphère et concourent à faire de ce tableau une œuvre animée, resplendissante, quelque peu déclamatoire, où rien ne trahit les angoisses et la souffrance. Ce brillant apparat, si peu en rapport avec le sujet, sonne faux. Cette absence de la note émue et douloureuse laisse dans l'œuvre une lacune regrettable et faisait dire au plus récent des historiens de Rubens : « Pour moi, je cherche dans l'éclatante montée au Calvaire un cri de douleur et je ne l'y trouve pas » (1).

Le tableau est entièrement de la main du maître.

L'absence des ombres, les contours effacés, la hardiesse du pinceau et de la ligne indiquent une époque avancée de sa carrière. En effet, l'œuvre fut terminée en 1637.

Elle fut exécutée pour l'église de l'abbaye d'Afflighem. La chronique manuscrite du couvent, rédigée par le prévôt Hubert Phalesius et conservée à la bibliothèque royale de Bruxelles, nous donne des détails précieux sur la commande et l'exécution du tableau.

Vers la fête de St. Rémy (1r octobre) 1634, on commença les travaux préparatoires pour la construction du maître autel de l'église de l'abbaye. Jean du Can d'Anvers fut chargé de cet ouvrage qu'il termina en 1636. Il lui fut payé au-delà de 2000 florins ; en y ajoutant le prix du bois, l'autel coûta bien 3000 florins. Ce fut aussi en 1634 que Rubens fut chargé de peindre le retable. Il se trouvait à Afflighem avec l'archevêque Jacques Boonen et le président du Conseil des Pays-Bas, Roose, lorsque la commande fut faite. La chronique dit qu'il entreprit à cette époque de dessiner un tableau d'une composition meilleure, ce qui semble indiquer l'existence d'un projet

(1) PAUL MANTZ : *Rubens (Gazette des Beaux-Arts*, 1884. II, 454.).

antérieur, qu'il eut à modifier. Nous savons, en effet, que dès l'année 1632 Pontius grava le *Portement de la Croix* qui présente des variantes considérables avec le tableau définitif.

Le 8 avril 1637, le tableau fut placé sur l'autel. Il fut payé 1600 florins. Dans cette somme n'étaient pas compris 50 florins donnés à l'ouvrier et à l'élève de Rubens qui firent le châssis et y étendirent la toile (1).

Le tableau fut transporté à Paris en 1794, ramené en 1815 et donné, en 1816, au musée royal de Bruxelles.

Gravures : V. S. 262, Paulus Pontius, 1632 ; 263, W. H. Worlington ; 264, F. Ragot ; 265, Adr. Melar ; 267, Pietro Monaco ; 268, Sartor ; 270, Anonyme (F. Landry exc.) ; 271, Anonyme (Gaspar Huberti exc.). Non décrit : Lithographie anonyme.

La gravure de Pontius, d'après laquelle la plupart des autres sont copiées, présente des différences notables avec le tableau. Il est clair qu'elle reproduit un premier projet de la composition.

Le cortège monte la pente raide de la colline couronnée d'arbres. Un cavalier portant un casque et tenant un drapeau marche en avant, un second cavalier sonnant du cor et un troisième coiffé d'un turban le suivent. Viennent ensuite les deux larrons conduits par quatre soldats romains. Après ceux-ci,

(1) Extraits du *Monasterii SS. Petri et Pauli Affligemiensis Chronicum. Auctore Huberto Phalesio.* (Bibliothèque royale de Bruxelles. Ms. 7037-42.)

P. 294. A° 1634. Circa Remigalia inchoata est vasta structura lignea circa magnum altare a Magistro Joanne du Can, eodem illo egregio artifice qui construxit altare D. Virginis. Hoc quoque anno Petrus Paulus Rubens hic præsens cum illustr^mo^ Archiep° (Jacobo Boonen) et perillustri D° Præside Supremo Rose suscepit tabulam a se meliori forma delineandam.

P. 15. Anno 1634 evocato Petro Paulo Rubeno, seculi hujus pictore famosissimo, (Benedictus Haftel) jussit depingi tabulam majoris altaris Christi Domini bajulantis crucem. Ornatus vero vasti operis circum picturam factum et inventum *(sic)* ab eodem magistro Joan. du can cum quatuor columnis quas Salomonis nuncupant.

P. 314. Anno 1636. Perfectum est majus altare quoad parerga illa sive vastas illas ligneas structuras. Opifici qui illas fabricandas suscepit numerata sunt plus quam duo florenorum millia quibus si addideris valorem lignorum ex quibus confecta est facile ascendet summa ad tria millia. Pretium picturæ audiemus anno sequenti. Restat ligneum istud opus pictis coloribus exornetur.

P. 315. Anno 1637. 8 aprilis, posita est in majori altari pictura exprimens Christum staurophorum cruci succumbentem. Est elaborata nobilissimo penicillo Petri Pauli Rubenii Appellis nostri seculi. Numerati sunt ipsi mille sexcenti floreni preter 50 florenos datos fabro et famulo dicti Rubeni qui clatem fecerant et in eodem extenderant tabulam in linteo depictam.

on voit le groupe du Christ. Le Sauveur est tombé sous le fardeau de la croix, Véronique essuie son front, la Vierge contemple cet acte de pitié et St. Jean se tient derrière elle ; de l'autre côté, deux hommes aident le Christ à soulever sa croix, tandis qu'un cavalier le pousse brutalement du bout inférieur de sa lance. Tout en bas, au premier plan, deux petits enfants suivent des yeux la scène.

Dans la planche de Monaco, il y a, sur le devant, un chien, au lieu des deux enfants de la gravure de Pontius. Il y a également des différences dans les soldats du cortège et dans le paysage. Le tableau, d'après lequel elle fut faite, était la propriété de la noble famille Manfrotti, à S. Samuele.

La lithographie que nous citons en dernier lieu est la seule reproduction exacte du tableau.

Le 8 juin 1774, on adjugea à van Merlen, au prix de 360 florins, dans la vente van Schorel, à Anvers, une grisaille peinte sur bois (H. 22 1/2 pouces, L. 17 1/4 pouces) ayant servi de modèle à Pontius pour sa gravure. C'est probablement la même pièce qui fut vendue 85 guinées, en 1817, dans la collection du duc d'Albert.

La tête du Christ avec la main de Véronique et celle du soldat qui tire le Sauveur par les cheveux a été reproduite par un graveur anonyme, probablement un élève s'exerçant à son art en copiant un fragment de la planche de Pontius.

Il existe deux esquisses du tableau. Elles présentent des variantes entre elles, avec la gravure de Pontius et avec le tableau. L'existence de ces diverses interprétations du sujet montre bien que ce ne fut qu'après des essais nombreux que Rubens parvint à arrêter sa composition définitive.

Voir planche 97.

274bis. LE PORTEMENT DE LA CROIX.

Amsterdam. Musée, 483.
Esquisse. Panneau. H. 72, L. 35.

On voit ici, à droite, deux mères avec leurs enfants ; à gauche, une mère accompagnée de trois enfants ; dans le bas, les larrons sont conduits par un seul soldat romain.

Nous rencontrons cette esquisse dans les ventes suivantes ; Jac. Meyers (Rotterdam, 1722), 155 florins ; Jac. de Roore (La Haye, 1747), 200 florins ;

Thérèse Van Halen (Anvers, 1749), 114 florins ; colonel van der Marck (Leide, 1773), 205 florins. Reynolds la vit, en 1781, dans le cabinet de M. van Heteren, à La Haye, d'où elle passa, en 1809, au musée d'Amsterdam.

Elle a été photographiée par A. Braun et par Fr. Hanfstaengl.

274TER. LE PORTEMENT DE LA CROIX.

Vienne. Académie, 625.
Panneau. H. 64, L. 49.

ETTE belle esquisse présente des divergences notables avec la précédente. Au milieu du tableau, le Christ est affaissé par terre ; derrière lui, trois hommes soulèvent la croix, de dessous laquelle il est entièrement dégagé. L'un de ces hommes porte une jaquette écarlate et s'arc-boute sous la croix ; l'autre, nu, à l'exception d'une ceinture verdâtre, redresse la croix par un des bras, le troisième la tient par le tronc. Devant eux montent trois hommes en cuirasse ; l'un, à cheval, pousse le Christ du bout de sa lance ; le second, un officier en casque, tient d'une main le drapeau et étend l'autre main ; le troisième, qui ouvre la marche, est à cheval et porte un turban. Dans le haut, le rocher du Golgotha où deux hommes travaillent. A gauche, Marie étendant les bras vers le Christ, Véronique montrant le suaire, deux femmes et deux enfants. Plus haut, un bourreau, à buste nu, tire le Christ par les cheveux et le pousse du bout de sa lance ; un autre, en cuirasse, tenant une canne à pommeau d'argent, écarte Marie. Dans le bas, les deux larrons conduits par deux soldats, dont le premier est nu-tête, le second coiffé d'un casque.

Gravure : J. Klaus (Zeitschrift für bildende Kunst, 1876, p. 352).

Photographie : Victor Angerer.

Une répétition de cette esquisse parut dans la vente de M..... de Berlin et du prof. Dahl de Dresde (Bruxelles, 7 mars 1859). Le catalogue de la vente la reproduit en lithographie.

Dans un inventaire des tableaux appartenant à la famille Lunden d'Anvers, datant de 1639 à 1649, on rencontre l'esquisse d'un *Portement de la Croix*.

Il existe une gravure reproduisant une autre composition sur le même sujet par Rubens. Le Christ se trouve au milieu vu jusqu'à mi-corps. Il regarde le spectateur et porte la croix dont on ne voit qu'un des bras ; derrière lui, à droite, un guerrier romain en cuirasse, nu-tête, tient une corde ; devant

lui, à gauche, Véronique, tenant le linge à la hauteur de la face du Christ. Près d'elle, trois soldats romains en casque, deux nu-tête, quatre hampes de lance, une bannière. C'est une composition calme et raide ; si elle est de Rubens, elle doit dater de son premier temps.

Gravure : V. S. 266, Coenr. Lauwers.

La gravure d'Alex. Voet, représentant le même sujet et rangée par Voorhelm Schneevoogt (n° 269) dans l'œuvre de Rubens, est faite d'après un tableau d'Antoine van Dyck. La même composition est reproduite par une lithographie de Massart avec l'indication *Rubens pinxit.*

Un *Portement de la Croix,* reproduit par une autre estampe (V. S. 272), signée Van Hoeck, est attribué à Rubens. On y voit la Vierge, à l'extrême droite. Nous ne connaissons pas la planche, mais puisqu'elle porte le nom d'un peintre connu, il serait plus simple de la regarder comme l'œuvre de celui-ci que d'en gratifier Rubens.

Voorhelm Schneevoogt (Histoire et allégories sacrées, n°s 59 et 66) range encore dans l'œuvre de Rubens, nous ignorons à quel titre, un St. Suaire gravé sur bois, sans nom de peintre ni de graveur.

275-285. TRIPTYQUE DE L'ÉRECTION DE LA CROIX.

Anvers. Cathédrale.

Bois. Panneau central. H. 462, L. 341. Volets. H. 462, L. 150.

L'ÉRECTION DE LA CROIX.

275. *Panneau central.*

La scène se passe sur un rebord incliné du roc, formant le sommet du Golgotha, et contre le massif qui surplombe cette terrasse naturelle. La pierre sombre, garnie de quelques buissons au feuillage dur, au bois noueux, forme le fond du tableau ; à droite, par une échappée de vue, on aperçoit un coin du ciel bleu, coupé de légers nuages blancs.

Contre ce fond sévère travaille le groupe puissant des bourreaux dressant la croix du Christ. Deux d'entre eux tirent au pied de l'instrument du supplice, un troisième s'arc-boute pour le pousser du dos, quatre autres sont debout et s'attaquent à une partie plus élevée ; un huitième tire à une corde passée autour du point d'intersection du tronc et des bras ; le dernier travaille aux

traverses. Dans le bas, à gauche, se trouve un grand terre-neuve tacheté de brun et de blanc.

La croix monte lentement et coupe le tableau par une ligne diagonale. Le Christ a les yeux levés vers le ciel avec une expression de souffrance résignée. Une étroite draperie blanche est enroulée autour de ses reins. Le nu domine également dans les figures des bourreaux. Le plus jeune des deux qui tirent au pied de la croix est un homme dans toute la force de l'âge et montre son dos herculéen tout nu, l'autre est un vieillard ; tous deux portent une draperie jaune et bleue. L'homme qui s'arc-boute sous la croix a les bras et les jambes nues et le buste couvert d'un vêtement sombre. Des quatre qui travaillent au tronc, l'un porte un turban et un habit rouge ; le second, un géant à tête chauve, est nu à l'exception d'une draperie sombre autour des reins ; le troisième est un chevalier cuirassé, dans lequel le peintre s'est représenté lui-même ; le dernier a le torse nu, une draperie de couleur clair jaunâtre lui entoure les reins. L'homme qui se trouve au sommet de la pyramide humaine a les bras nus, son vêtement est couleur d'ardoise.

Une tonalité sombre règne sur tout le tableau. Le Christ d'un blanc légèrement bruni s'en détache énergiquement. Sur les corps et sur le fond, les ombres sont fortement accentuées, mais transparentes. Les bourreaux ont des formes gigantesques, des muscles noueux ; leur action est impétueuse, violente. A l'exception du soldat en cuirasse, aucun de ces hommes n'a pour le Christ un regard de pitié ; son beau corps n'est pour eux qu'une masse lourde à soulever. D'autant plus saisissant est le contraste entre les bourreaux et la victime. Au-dessus de leur groupe violemment tordu et déjeté par le travail, au-dessus de leurs muscles raidis et gonflés par des efforts surhumains, le Christ s'élève sur son gibet, dominant ses meurtriers par sa blancheur, par sa beauté, par sa douceur. Son corps a conservé les formes d'une santé robuste, et n'est point celui d'un martyr. Ses bras sont tendus sur la croix, comme s'il implorait la pitié de son père. Dans les yeux et dans toute la pâle figure, le peintre a mis une expression de plainte contenue, si attendrissante, si profonde et si noble que jamais lui-même ni aucun artiste au monde n'a atteint pareille hauteur dramatique.

La couleur ne joue qu'un rôle secondaire dans le tableau. La tâche rouge écarlate du vêtement d'un des bourreaux, les draperies bleues et jaunes de deux autres, les reflets sur la cuirasse du chevalier forment trois points gais et coloriés, mais d'importance minime. Le principal effet se trouve dans le jeu de la clarté et de l'ombre. La lumière tombe en plein sur les

hommes qui travaillent au pied de la croix ; de là, elle s'affaiblit lentement en montant ; les pieds et les jambes du Christ en sont encore fortement éclairés, mais les ombres gagnent en importance sur la poitrine et envahissent à moitié le visage. Cette traînée de clarté fait reluire les torses et les bras puissants des travailleurs qui entourent la croix et relie ainsi les points saillants du tableau en une seule masse lumineuse.

Malgré la part importante accordée aux ombres, le tableau n'est ni noir ni lourd, parce que la lumière, une lumière chaude et embrasée de coucher du soleil, s'infiltre partout et pénètre les parties les moins éclairées de ses réverbérations rougeâtres. Ce jeu de demi-teintes et d'ombres transparentes est merveilleux et rappelle les clartés moitié naturelles, moitié artificielles dont plus tard Jordaens usa fréquemment.

L'unité de l'action n'est pas moins frappante que celle de la lumière. Tous les personnages, du premier au dernier, sont occupés du Christ, se pressant autour de lui avec un acharnement sauvage, travaillant de tout leur corps et de toute leur âme, ne formant qu'un groupe unique lié par le sentiment et par l'action. Le Christ forme le centre de ces efforts, de cette haine ; il souffre, mais il domine comme la grandeur d'âme domine la brutalité.

On voit la masse des bourreaux s'évertuer à lever la croix et la ligne diagonale, traversant le tableau, indique d'une manière claire et saisissante le résultat de leurs efforts.

Rubens n'a rien produit de plus puissant comme modelé que ces dos, ces épaules et ces bras de cyclopes chaudement éclairés, se pliant et se tordant dans toutes les attitudes que prend l'homme, en tendant ses muscles à l'excès. L'action la plus violente, exécutée par les corps les plus puissants, n'a jamais été rendue avec une pareille audace et un si grand bonheur.

Les volets, sur leurs côtés antérieurs, font partie intégrante de la composition.

Celui de gauche nous montre les spectateurs sympathiques au Christ; celui de droite, les soldats qui l'ont conduit au supplice.

Voir planche 98.

276. *Volet de gauche.*

Par terre est accroupie, à moitié renversée, une mère allaitant son enfant; elle est grasse et blonde ; son sein et ses épaules sont nus. Elle porte une robe rouge et une draperie jaune, qui est tombée par terre.

Plus haut, une jeune femme en pleurs. A côté d'elle, une vieille ayant l'air d'un squelette, la tête couverte d'un linge blanc, lève les yeux vers le Christ, avec un geste de compassion ; un enfant se serre contre elle. Puis vient une seconde jeune femme, avec un geste de désespoir ; plus haut contre le roc, affligés comme les statues du désespoir, se tiennent la Vierge et St. Jean. Marie, les mains jointes, la face livide, contemple la torture de son fils ; St. Jean pose une main sur celle de sa mère adoptive et lève l'autre avec commisération.

La figure de la femme accroupie dans le bas du tableau est exagérée de formes, disgracieuse de pose ; Marie et St. Jean ne sont guère que des silhouettes vagues contre le mur sombre. Cette partie du tableau est de loin la plus faible et n'a rien qui en fasse une conception saillante. C'est un assemblage de figures sans lien extérieur, exprimant toutes diverses phases de la douleur et de la pitié, depuis la morne consternation jusqu'aux lamentations bruyantes.

Les personnages d'en bas sont frappés de la lumière chaude qui inonde la partie inférieure du panneau central ; l'ombre qui prédomine dans le haut du grand tableau s'étend sur la partie supérieure de ce volet.

277. *Volet de droite.*

Par terre un des larrons est couché sur sa croix, un bourreau lui cloue les bras. Son compagnon de supplice est amené par un soldat et un second personnage. Deux officiers à cheval assistent à la scène. La monture du premier, un superbe gris pommelé, se rejette en arrière ; de l'autre cheval, on ne voit que la tête. L'officier qui se trouve en avant a la tête découverte, et étend son bâton de commandement ; il porte une draperie rouge flottante. Du second, on ne voit que le haut de la figure et le casque. Au-dessus d'eux s'élèvent deux lances et un étendard.

L'éclipse du soleil commence à se montrer dans le coin gauche supérieur. Le soleil enflamme les nuages qui l'entourent et projette les lueurs ardentes qui nuancent chaudement la lumière du panneau central.

Le fond est formé par le ciel d'un bleu livide qui se prolonge dans le panneau central, comme le roc noir de ce panneau se prolonge dans le volet de gauche.

Les figures de ce volet sont fortement accentuées et sèches de peinture ; les corps des larrons ressemblent à des grisailles. Le beau cheval gris pommelé, par contre, est une des plus belles bêtes que Rubens ait peintes.

278. St. ÉLOI ET Ste. WALBURGE.

Revers du volet de gauche.

St. Éloi, figure colossale et imposante, vue de trois quarts, crâne chauve, barbe et cheveux gris, est enveloppé d'une immense chasuble à fond d'or, avec des ornements vert sombre, drapée au-dessus d'une aube blanche. Entre son bras gauche repose la crosse épiscopale ; des deux mains, il tient un livre ouvert qu'il lit en le feuilletant. La tête du saint évêque est remarquablement petite, en proportion de sa colossale stature. On la voit en raccourci, ce qui fait encore ressortir cette particularité. A côté de lui, à droite du spectateur, se trouve Ste. Walburge vue de profil, douce figure mélancolique, portant un vêtement blanc en dessous, noir au-dessus ; elle tient en main une crosse abbatiale. Dans l'air planent deux anges, tenant l'un une mitre épiscopale, l'autre une couronne de roses. Le socle sur lequel les deux saints sont debout est semblable à celui du volet de droite. Le groupe de ces deux anges, comme celui de l'autre volet, est charmant.

279. Ste. CATHERINE ET St. AMAND.

Revers du volet de droite.

A droite, Ste Catherine, vue de trois quarts, tenant de la main gauche une palme de martyr, la droite appuyée sur la garde d'une épée, vêtue d'une ample robe blanche et d'un manteau blanc à ramages d'or, dont elle relève l'extrêmité de la main gauche. C'est une belle figure blonde coiffée d'un diadème d'or enrichi de pierreries ; elle regarde le ciel avec une expression d'amour et d'exaltation.

A côté d'elle, vu de face, se tient St. Amand dont la tête et la robe écarlate se détachent faiblement dans la pénombre du second plan. Il tient de la droite une crosse épiscopale et regarde sa compagne.

Deux anges voltigent au-dessus des deux saints personnages, l'un portant une mitre épiscopale, l'autre une couronne de roses. Les deux saints se tiennent sur un socle en marbre orné d'une tête d'ange, d'une tête de bélier et d'une guirlande de fleurs.

Les quatre saints, peints sur les revers des volets, sont des figures gigantesques, largement traitées en tons assourdis, sur un fond d'un noir opaque.

Les couleurs sont parcimonieusement employées ; l'effet du clair-obsur prédomine comme dans le tableau. Les expressions sont calmes, les poses faciles et imposantes quoique sans action. Ce sont des statues peintes, mais des statues dessinées par le pinceau hardi et dramatique de Rubens.

Voir planche 99.

Les deux figures principales de ces revers des volets rappellent d'une manière frappante les deux saints principaux représentés dans les tableaux de la Chiesa Nuova, à Rome. Le St. Éloi a une autre pose, mais l'ampleur de sa draperie et le livre qu'il tient à la main indiquent clairement que Rubens, en le peignant, se souvenait de son St. Grégoire. La Ste. Catherine est absolument identique à la Sainte Domitille du tableau de Rome ; seulement, dans l'œuvre d'Anvers, la sainte tient de la main droite une épée, dans celle de Rome, une palme. La main gauche qui, dans la première, tient la palme et soulève le manteau, ne tient rien dans la seconde.

Rubens choisit les saints Amand et Éloi pour les peindre sur les revers des volets, parceque ces deux saints furent les apôtres qui introduisirent l'Évangile dans la contrée. Ste. Walburge était la patronne de l'église ; Ste. Catherine y était particulièrement honorée. Les saints évêques n'ayant point d'attributs et les documents concernant leur identité manquant, il n'est pas possible de dire si l'un plutôt que l'autre représente St. Éloi ou St. Amand, et même si, comme d'aucuns le prétendent, l'un des deux évêques n'est pas St. Willebrord, un troisième convertisseur du pays d'Anvers.

Le tableau et toutes ses parties, volets et revers de volets, sont entièrement de la main de Rubens. La manière dont l'œuvre est peinte est d'une importance extrême dans l'histoire du développement du maître. Les proportions gigantesques des corps, l'action héroïque et impétueuse sont autant de souvenirs vifs encore des peintures murales de Jules Romain à Mantoue ; l'importance du clair-obscur, dominant sur le coloris polychrome, nous rapporte à ses ouvrages italiens et à l'influence de l'artiste contemporain, en renom au-delà des Alpes, Michel-Ange Caravage. Ce chef-d'œuvre est le dernier en date des tableaux appartenant à la manière italienne de Rubens, comme la *Descente de la Croix* est le premier connu de sa seconde manière. Après l'*Érection de la Croix,* il quitte très décidemment sa manière sombre ; ses formes gigantesques s'humanisent ; le coloris tend de plus en plus à gagner la suprématie sur l'effet du clair-obscur. Est-il nécessaire d'ajouter que, tout en conservant dans cette œuvre très visiblement les traces de l'influence italienne, Rubens ne s'est fait le copiste servile d'aucun autre maître, mais

qu'il s'est assimilé la manière de ses prédécesseurs pour s'élever au-dessus d'eux ?

La composition du panneau principal et du devant des volets est une réminiscence nettement caractérisée du côté gauche de la fresque, le *Calvaire,* du Tintoret, à la Scuola di San Rocco, à Venise. Dans cette partie de la célèbre peinture italienne, on voit les bourreaux dresser la croix d'un des larrons ; un d'entre eux travaille au pied, deux au milieu de l'arbre, deux aux bras, tandis que le dernier tire sur une corde attachée à l'extrémité d'une des traverses. La croix est à moitié debout et le larron lève les yeux au ciel. A gauche, on voit un grand nombre de spectateurs et parmi eux deux officiers à cheval. Les grandes lignes de cette composition ont été conservées par Rubens, mais les changements sont innombrables : le groupe est bien plus uni, l'action plus intense, les sentiments plus élevés, le drame plus poignant. Le changement que Rubens fit subir à la composition du maître vénitien transforma un heureux épisode, secondaire et matériel, en une conception de la poésie la plus élevée.

L'*Érection de la Croix* se trouvait primitivement sur le maître autel de l'église de Ste. Walburge, à Anvers. Nous ne possédons plus le triptyque dans son état primitif. Originairement, il y avait au-dessus du panneau central, dans un encadrement en forme de niche, une figure de Dieu le Père, vers lequel se tournaient les yeux du Christ, et deux anges peints qui se tenaient isolément debout sur l'entablement qui couronnait le triptyque.

280-282. DIEU LE PÈRE ET DEUX ANGES.

Placés au-dessus du panneau central.

DIEU le père est représenté sous la figure d'un beau vieillard à longs cheveux, à barbe immense. Il est vu de face et appuie le menton sur la main droite. De la gauche, il tient le globe terrestre.

La gravure de J. J. Van den Berghe représente le panneau carré ; en réalité, il était cintré dans le haut. Il mesurait 152 centimètres de haut sur 138 de large.

A côté du cadre, renfermant l'image de Dieu le père, se trouvaient deux grands anges aux formes très mouvementées. Celui de gauche levait la main droite et tenait dans l'autre un sceptre ou bien un autre objet en or ; il portait une draperie blanche ; celui de droite tenait de la main gauche abaissée des foudres d'or ; de la droite, il levait également un objet d'or à la hauteur

de l'épaule ; sa draperie flottant au vent était de couleur rouge. Les anges étaient de la hauteur du cadre de Dieu le père et leurs contours étaient découpés.

Dans la sacristie de l'église St. Paul, à Anvers, il existe un ancien tableau représentant une vue de l'intérieur de l'église Ste. Walburge, actuellement démolie, qui nous a permis de décrire l'aspect de l'autel quand l'œuvre de Rubens s'y trouvait encore en son état primitif.

En 1737, le maitre autel de l'église de Ste. Walburge fut réédifié par le sculpteur Guillaume-Ignace Kerrickx. A cette occasion, on supprima le Dieu le père qui surmontait le tableau, ainsi que les trois prédelles ; puis Kerrickx couvrit de sa peinture une partie ajoutée en haut de l'œuvre de Rubens pour faire du tableau rectangulaire un tableau cintré (1).

Pour subvenir aux frais du nouvel autel, les prédelles et les pièces qui surmontaient le triptyque furent vendues publiquement à la Bourse, en 1737. Jacques de Roore se rendit acquéreur des prédelles pour la somme totale de 993 florins 7 sous (2).

Le chanoine Engelgrave acheta le *Dieu le Père* et les deux anges. Il les possédait encore en 1775, au témoignage de Mols. Ils passèrent ensuite dans la collection du baron de Vinck, seigneur de Westwesel. Le *Dieu le Père* fut vendu dans la collection d'un descendant de ce seigneur, baron de Vinck de Westwesel (Bruxelles, 1881), au prix de 2050 francs.

Au-dessous du panneau central se trouvaient trois prédelles, représentant le *Christ en croix,* la *Translation du corps de Ste. Catherine par les anges* et le *Miracle de Ste. Walburge.*

Prédelles.

283. LE CHRIST EN CROIX.

Panneau. H. 32,5, L. 50.

Ce petit panneau, cintré dans le haut, se trouvait au milieu de l'autel, au-dessous du grand tableau. Sa composition nous est inconnue.

(1) J. F. MICHEL : Op cit. P. 78. — CH. PIOT : *Rapport.* P. 302.

(2) DESCAMPS : *Vie des peintres.* I, 320.

284. TRANSLATION DU CORPS DE Ste. CATHERINE PAR LES ANGES.

Panneau. H. 78, L. 100.

Voici comment la composition est décrite dans le catalogue de la vente Van der Schrieck : « Dans un caveau où se voient encore des instruments de supplice, deux anges sont descendus du séjour céleste pour venir recueillir les restes inanimés de Sainte Catherine après son martyre. L'ange de droite, enveloppé dans une robe bleue sur laquelle flotte une draperie jaune, est agenouillé et tient sur un linge blanc, dans ses deux mains, la tête de la Sainte. La mort a détruit la beauté de ce visage, et ses cheveux blonds retombent longs et flottants jusqu'à terre, imprégnés d'un sang précieux. L'ange de gauche est couvert d'une robe rouge sur laquelle repose une draperie verte ; le corps penché en avant et à demi agenouillé, il saisit le corps de la martyre pour le transporter au ciel. Une robe lilas, flottant à longs plis, enveloppe ce corps frêle et délicat. Les bras sont croisés et liés encore par les cordes qui ont servi au cruel supplice. Cette scène est éclairée par quelques rayons d'une lumière divine. »

Dans la vente Van der Schrieck (Louvain, 1861), ce panneau fut acheté 1850 francs, par Grieten. Van der Schrieck l'avait acquis, en 1831, de Snyers. Il reparut à Bruxelles, dans une vente anonyme, dirigée par M. Étienne Le Roy, le 25 mars 1868. Les dimensions attribuées au panneau dans les deux dernières ventes sont de 69 centimètres de haut sur 101 de large.

Ordinairement, on mentionne comme sujet de cette prédelle l'*Enterrement de Ste. Walburge ;* mais l'intervention des anges prouve bien que Rubens a voulu représenter le transfert du corps de Ste. Catherine.

Il est à remarquer que le maître a traité le même sujet dans une des deux prédelles qui se trouvaient sous la *Sainte Thérèse* dans l'église des petits Carmes, à Bruxelles.

285. LE MIRACLE DE Ste. WALBURGE.

Panneau. H. 78, L. 100.

Voici comment cette pièce est décrite dans le catalogue de la vente Schamp d'Aveschoot, n° 125 (Gand, 1840). « Au milieu d'une mer en fureur flotte une barque qui, soulevée du côté de la proue par une vague, laisse voir son intérieur rempli de personnes différemment groupées et

agitées par la terreur. Au milieu d'elles, Ste. Walburge, calme et confiante, invoque le secours céleste qui doit arracher ses compagnons à une mort imminente. Cette toile peu terminée est empreinte de toute la fougue de la composition et de la force du coloris qui décèlent le génie du grand maître. »

Les trois prédelles parurent dans la vente de Jacques de Roore (La Haye, 1747). Le *Christ en croix* fut vendu 280 florins, l'*Enterrement de Ste. Catherine*, 250 florins et le *Miracle de Ste. Walburge*, 160 florins. Les trois pièces furent adjugées à Jacques de Wit. Dans la vente de la collection de ce dernier (Amsterdam, 1755), l'*Enterrement* fut adjugé à 320, le *Miracle* à 300 florins. Dans la vente Schamp d'Aveschoot, le *Miracle de Ste. Walburge* fut adjugé à Fumière, au prix de 220 florins.

La collection Albertine de Vienne possède un dessin du *Miracle de Ste. Walburge*, attribué à Rubens, mais fait d'après le tableau par une autre main que celle du maître.

275-277BIS. *Esquisse du panneau central et de la face antérieure des volets.*

Londres. Collection de M. Holford, Dorchester-House.
Panneau. H. 69. L. 130,5.

Il existe du panneau central et de l'intérieur des volets une esquisse superbe, la plus remarquable que le maître nous ait laissée. Elle diffère sensiblement du tableau. Et d'abord, les trois parties distinctes dans ce dernier sont réunies dans l'esquisse en une seule composition. Celle-ci est beaucoup plus en largeur, de telle sorte que les deux parties latérales, qui dans le tableau couvrent ensemble exactement le panneau central, ont dans l'esquisse au-delà d'une fois et demie la largeur de la partie correspondante à ce panneau. Entre le groupe de gauche et celui du milieu, on voit six spectateurs et, derrière la croix, on en aperçoit plusieurs autres. L'un des larrons est conduit par deux soldats, tandis que, dans le volet droit du tableau, on n'en voit qu'un ; l'on aperçoit, du même côté, les têtes de deux cavaliers qui ont disparu dans l'œuvre définitive. Le fond est complètement changé. Dans la partie du milieu, le roc a disparu et son profil est transporté dans la partie à gauche. Par contre, on voit dans le fond de l'esquisse le temple de Jérusalem. Le chien, qui, dans le tableau, se trouve dans la partie centrale, est placé ici dans la partie à gauche. Dans cette même partie, on voit un enfant de plus dans l'esquisse que dans le volet.

C'est d'après cette pièce que Witdoeck grava sa grande planche.

Rubens l'a évidemment exécutée pour servir de modèle à son tableau, mais les proportions des volets l'ont forcé de rompre l'unité de sa conception et d'entasser ses personnages dans un espace trop restreint. Quelque chose d'analogue lui est arrivé pour le triptyque du *Saint Ildephonse,* dont l'esquisse est également plus en largeur et d'une composition plus unie que le tableau. Il nous parait certain que Rubens, au moment de faire graver l'esquisse de l'*Érection de la Croix,* l'a beaucoup retouchée.

Elle a appartenu à M. Rigaud et fut vendue 3810 livres à Drouin, intendant du prince de Conti, dans la vente de ce dernier (Paris, 1777). Le 31 juillet 1788, dans la vente de Martin de Brauwer, fils, à Bruxelles, on l'adjugea, au prix de 720 florins, à Édouard Walckiers. En 1830, elle appartenait à Jérémie Hamman.

Une seconde esquisse, avec des variantes considérables, peinte avec une grande bravoure et un fort empâtement de couleurs, fut exposée par J. T. Batts dans la British Gallery, en 1818. La même pièce fut exposée par M. Buckley, en 1844 et en 1882, à la *Royal Academy* de Londres (1).

Voir planche 100.

278-279BIS. *Esquisse du revers des volets.*

Dulwich College, 78.
Panneau. H. 66,5, L. 49,5.

Deux petits panneaux joints ensemble. Le fond représente une architecture formant une niche. Dans le haut, on aperçoit deux anges portant chacun une couronne. A gauche, un saint évêque feuilletant et lisant dans un livre, coiffé de la mitre, tenant la crosse et portant une chasuble d'or. La sainte, vêtue de noir et de blanc, porte également la crosse.

A droite, l'évêque tient une crosse, porte une chasuble d'or et regarde Ste. Catherine. Celle-ci est vêtue de blanc; elle tient de la droite une épée; de la gauche, une palme.

C'est une esquisse fort intéressante, évidemment la première conception du côté extérieur des volets; elle est vivement éclairée. Les différences avec la peinture définitive sont notables. Dans le volet à droite, Sainte Catherine est la même; mais le saint évêque est coiffé de la mitre dans l'esquisse,

(1) SMITH : *Catalogue raisonné* II, 2, 3. — *Art Journal*, 1844, p. 187 ; 1882, p. 67.

tandis que, dans le tableau, un ange la tient au-dessus de sa tête ; dans l'esquisse, il n'y a qu'un ange ; dans le tableau, il y en a deux. L'ange qui tient la couronne au-dessus de Ste. Catherine est vu de devant sur l'esquisse, de derrière sur le tableau. Dans l'esquisse du volet de gauche, l'évêque porte une mitre ; dans le tableau, deux anges la soutiennent au-dessus de lui. Dans l'esquisse, il n'y a qu'un ange tenant une couronne de fleurs.

L'esquisse fut vendue dans la collection Jacques de Roore, n° 56 (La Haye, 1747), au prix de 102 florins.

Le musée du Louvre possède un dessin fort intéressant, formant un premier projet de la composition contenue dans le panneau central et le côté antérieur des volets. Ici encore cette composition est une. Les bourreaux du Christ sont les mêmes, seulement l'homme en cuirasse et celui qui pousse à la partie supérieure du tronc de la croix manquent ; mais la direction de la croix est en sens inverse, le pied se trouvant à gauche. Les cavaliers à droite sont restés les mêmes, seulement le chien est placé près du cheval pommelé. Le groupe du volet de gauche est beaucoup plus simple. Il ne comprend que Marie, St. Jean et une figure accessoire.

M. Henri Lacroix, à Paris, possède le dessin du torse du Christ de l'*Erection de la croix,* vu jusqu'à la ceinture ; la main gauche est dessinée à part. Exécuté à la craie noire, en sens contraire de la gravure.

Rubens exécuta le triptyque de l'*Érection de la croix* pour le maître autel de Ste. Walburge. Suivant les anciens registres de cette église, le curé et les marguilliers firent, au mois de mai 1610, une collecte dans la paroisse, afin de réunir la somme nécessaire pour payer le rétable du maître autel (1).

Rubens commença l'ouvrage au mois de juin 1610, pendant qu'il habitait chez son beau-père, dans les premiers temps de son mariage (2).

A cette époque, le comptable de l'église paya aux ouvriers de l'Amiral, un pourboire de fl. 1-15, pour la voile que le capitaine avait bien voulu

(1) *Extraits du registre des comptes de l'église de Ste. Walburge, à Anvers.* 1610-1617. P. 132, 1610. Item in 't ommegaen met mynheer den pastor en kerckmeesters, metten schaele, in de parochie, tot het opmaecken en schilderen van den Hoogen autaer, 17 mey 1610.

(2) In contubernio soceri aliquot annos vixit, quo tempore fecit tabulam magni altaris ecclesiæ parochialis Stæ Walburgis Antverpiæ, quæ supplicium Domini nostri exhibet. *Vita P.-P. Rubenii.* (Bon de Reiffenberg, Nouvelles recherches sur P.-P. Rubens. Mémoires de l'Académie in 4°, Tome X. 1835.)

prêter pour être suspendue dans le chœur, pendant que Rubens peignait le grand autel (1). Une somme de 9 florins et 10 sous fut dépensée dans l'auberge « la petite Zélande, » le jour où l'artiste, en présence du curé, de M. Corneille van der Geest, un amateur des arts très distingué et des marguilliers, fit accord de peindre le tableau (2). Le 17 juin 1610, on paya à Rubens la somme de 1000 florins en acompte sur la somme totale de 2600 florins. Le 12 août 1611, Rubens reçut encore 500 florins. Du premier octobre 1611 au premier octobre 1613, on lui paya en trois fois les 1100 florins restants (3).

En octobre 1627, Jean Batiste Bruno nettoya le tableau et Rubens le retoucha comme il avait été convenu. (4)

(1) *Extraits du registre etc.* P. 150, 1610. Betaelt aen de gasten van den Admirael voor het seyl dat den capiteyn wel hadde geleent om te hangen terwylent den schilder Rubbens den hoogen Autaer heeft geschildert voor drinkgeld . . . . . fl. 1.5

(2) P. 152, 1610, Junius. Betaelt in klyn Zeeland ende verteert daer men met Peeter Rubbens schilder heeft geaccordeert van 't schilderen van den Hoogen Autaer, present mynheer den Pastor en Cornelis van der Geest en kerckmeesters . . . . . fl. 9.10

(3) P. 153, 1610. Betaelt den 17 junius aen Peeter Rubbens, schilder op rekening, ende in mindernisse van de sesentwintich hondert guldens voor het schilderen van den Hoogen Autaer als p^r quittantie . . . . . fl. 1000

P. 161, 1611. Betaelt den 12 augusti aen Peeter Rubens schilder, ende dat voor de eerste (tweede?) paye van het schilderen van den hoogen Autaer de somme van, als p^r quittancie. . . . . fl. 500

P. 170. De kercke is nogh ten achteren ter cause van het tafereel in de hooge choor gemaeckt by Peeter Rubens, de somme van elf-hondert guldens eens, 't welck wordt gestelt pro memoria.

Prima october 1611 a prima october 1613.

P. 213. Betaelt aen Peeter Pauwels Rubens schilder, op rekeninge van syne paye van syn stuck schilderye . . . . . fl. 250

P. 217. Item betaelt aen Peeter Paulo Rubens voor syne reste van syne paye die toen gedaen was . . . . . fl. 250

Ontvangen van Peeter Pauwels Rubens voor de kercke heeft gegeven, als hy syne leste paye gaf (kreeg?) . . . . . fl. 10

P. 227. Betaelt aen Hendrik Geertsen grof smidt voor een eysere leene gemaekt ter beneficie van het tafereel wegende 118 pondt a 4 1/2 st. p. pondt . . . . . fl. 23-12

P. 229. Betaelt Peeter Pauwels Rubens voor de reste dat men hem schuldich was voor syne schilderye van 't stuck op den Hooge Autaer als by quittancien . . . . . fl. 600

(4) P. 402. 1627, October. Betaelt aen Jan Baptist Bruno voor de schilderye op den Hoogen Autaer te kuysschen en schoon te maecken, omdat Mr Rubens die soude retoqueren gelyck hy belooft hadde en oock gedaen heeft, betaelt par accord, met bysyn van sieur van der Geest . . . . . fl. 24

On a raconté que c'était à cette dernière époque que Rubens, à la demande du curé et des marguilliers, aurait placé dans le panneau central le grand chien de Terre-Neuve. Aucun document ne confirme cette assertion, née probablement de ce que dans la gravure de Witdoeck, faite en 1638, ce chien se trouve dans le volet de gauche.

Il est certain que Corneille Van der Geest, que nous voyons intervenir dans l'accord conclu entre le peintre et les autorités de l'église Ste. Walburge a contribué pour une bonne part à faire accorder ce travail important à Rubens. La dédicace de la gravure de Witdoeck à cet amateur distingué des arts est très explicite sur ce point et le nomme « le principal auteur et promoteur » de l'œuvre.

Le triptyque se trouvait, dans l'église Ste. Walburge, à une hauteur peu commune, puisque le maitre autel était élevé de 19 marches au-dessus du sol de l'église (1) et que sous cet autel passait une rue du vieil Anvers.

Le premier août 1794, le tableau et ses volets furent enlevés par les commissaires de la République française et transportés au Louvre. En 1798, l'église Ste. Walburge fut vendue aux enchères et démolie ; plus tard, l'ancienne église des Dominicains, placée sous le patronage de St. Paul, fut désignée pour la remplacer. L'*Érection de la Croix* fut rendue au roi des Pays-Bas, en 1815. Le curé de l'église St. Paul réclama le tableau. Le gouvernement en ordonna la déposition dans la cathédrale d'Anvers ; en échange, il fit remettre par cette église, au musée de la ville, le *Christ à la paille,* par Rubens, et la *Chute des Anges,* par Floris (2). Le 31 mai 1816, le triptyque était installé à sa nouvelle place. On paya 850 florins à Van Regemorter, pour avoir nettoyé les quatre tableaux de Rubens revenant de Paris. Les cadres des mêmes tableaux coûtèrent 3000 florins.

Ces textes ont été publiés dans *Historische levensbeschrijving van P.-P. Rubens* traduit par Jean Smit d'après J. F. M. Michel, avec annotations de V.(ictor) v.(an) G.(rimbergen). Anvers, L. J. de Cort, 1840, p. 390, et séparément par un anonyme (Victor van Grimbergen) avec traduction française, sous le titre de *Extraits des comptes de l'église Ste. Walburge relatifs au tableau de Rubens, l'Érection de la croix, et des Archives du Serment des Arquebusiers concernant la Descente de croix par le même maître.* Anvers, J. E. Buschmann, 1840. Nous n'avons pas réussi à découvrir ce que sont devenus les textes originaux ou les copies utilisés par cet auteur. Mols en avait donné une traduction dans ses notes et ce fut probablement pour lui que l'extrait fut fait.

(1) MICHEL op. cit. P. 76.

(2) PIOT : *Rapport.* P. 388 et 410.

En 1847, l'attention du Ministre de l'intérieur de la Belgique fut appelée sur la nécessité de la restauration de l'*Érection de la Croix* et de la *Descente de Croix,* conservées dans la cathédrale d'Anvers. Une commission fut chargée d'examiner l'état de ces chefs-d'œuvre. Dans la séance du 8 mai 1849, il fut donné connaissance à l'Académie royale de Belgique d'un rapport adressé par la commission au Ministre, constatant que le triptyque avait subi d'assez graves lésions, spécialement dans le panneau central. (1)

Dans la séance du 20 septembre 1849, le Ministre porte à la connaissance

(1) *Rapport de la Commission.* L'ÉLÉVATION DE LA CROIX. Le temps a plus maltraité cette œuvre que les autres dont il a été question ; plusieurs planches qui composent le panneau en sont recourbées. Malgré les fortes traverses de bois qui ont été appliquées autrefois sur le revers, de légères ouvertures s'y manifestent et rendent la surface de la peinture inégale ; la plupart des fentes sont bouchées et mastiquées ; les couleurs tombent en plusieurs endroits ; les écaillures et les boursouflures sont beaucoup plus graves et plus difficiles à restaurer ; on les observe sur une assez grande étendue, et les figures au pied de la croix en ont surtout beaucoup souffert. La préparation particulière du panneau a contribué à gercer les couleurs et à former des fissures, et une multitude de petites taches brunâtres. Ce mal existe principalement sur la poitrine du Christ, au dos nu d'un homme, au bas du tableau, et dans plusieurs autres parties. Des masticages et de mauvais repeints se font remarquer en différents endroits.

LA VIERGE ET ST. JEAN *(Volet gauche de l'Élévation de la croix).* Sauf quelques écaillures peu nombreuses, ce tableau est dans un assez bon état. Une fente horizontale traverse la figure de la femme placée sur le devant, et une autre coupe perpendiculairement la figure de la Vierge ; elles ont été mastiquées et repeintes.

LES LARRONS *(Volet droit de l'Élévation de la croix).* De même que le précédent, ce tableau est dans un état satisfaisant de conservation ; peu d'écaillures demandent à être refixées ; une séparation du panneau, dans le haut du tableau, traverse les têtes de deux soldats.

L'ÉVÊQUE *(Revers du volet gauche).* La fente indiquée au volet gauche se montre sur le revers, avec beaucoup de gravité ; de grandes parties mastiquées et repeintes se sont détachées complètement, quelques écaillures assez fortes ont soulevé la couleur, mais dans les endroits peu importants.

SAINTE CATHERINE *(Revers du volet droit).* La tête de cette sainte est traversée par une fente ayant les mêmes inconvénients que ceux signalés ci-dessus. Sauf quelques légers dégâts, cette œuvre est en général assez bien conservée. Dans la description succincte de l'état actuel de ces chefs-d'œuvre, nous avons dû tenir compte des vernis superposés et décomposés, lesquels s'étant mêlés à la poussière rendent plusieurs passages presque invisibles aujourd'hui ; ils cachent la couleur primitive sous une couche grise, et il est probable que nous découvrirons plus tard encore quelques autres parties délabrées, ou en souffrance. *Bulletin de l'Académie royale de Belgique.* XIV, A, 255 et 385 ; XVI, A, 570 ; XVI, B, 224 ; XXI, A, 123 ; XXIII, A, 175 ; B, 702.

de l'Académie que MM. van Regemorter, artiste peintre à Anvers, et Étienne Le Roy, restaurateur à Bruxelles, sont chargés de la restauration de l'*Élévation en Croix*. Ce travail était terminé au commencement du mois d'avril 1854.

Le premier de ces artistes ne collabora pas longtemps au travail et ce fut, en réalité, M. Étienne Le Roy qui seul l'exécuta. On lui paya 10400 francs pour la restauration de l'*Érection de la Croix* et de la *Descente de Croix*. Dans cette dépense, la ville d'Anvers intervint pour 2600 francs ; la province pour 2000 ; l'État pour 3200 ; l'église pour 2600.

Gravures. Panneau central : V. S. 277, Erin Corr et J. B. Michiels ; 278, C. L. Masquelier ; 281, Hebert, lithographie. Non décrit : L. Lelli et plusieurs lithographies anonymes.

Volets : Plusieurs lithographies anonymes.

Revers des volets : V. S. 281, Hebert, lithographie, et d'autres lithographies anonymes.

La Sainte Catherine du revers du volet de droite a été plusieurs fois gravée, avec de légères variantes dans les accessoires, par S. a Bolswert et d'autres artistes (V. S. Saintes, 28 et suivants). Le *St. Éloi* a été gravé sous le nom de *St. Augustin* par A. Mélar (V. S. Saints, 13).

Dieu le père. Le couronnement du tableau : V. S. Allégories sacrées. 38, J. J. Van den Berghe (Dédicace : Dédié à Monsieur J. Vinck Écuyer, seigneur de Westwesel et Westdorne, etc. Ce tableau original, haut 5 p. 8, large 4 p. 5 1/2, se trouve à Anvers, dans la collection du dit seigneur de Westwesel.)

Esquisse du panneau central et de la face antérieure des volets : V. S. 273, H. Withouc, 1638 (Dédicace : D. Cornelio Vander Geest virorum optimo et amicorum vetustissimo suoque ab adolescentia perpetuo fautori artisque pictoriæ summo dum vixit admiratori monumentum hoc æternæ amicitiæ quod superstiti destinarat defuncto. L. M. D. D. Q. Ex Tabula Walburgensis Ecclesiæ cujus ipse præcipuus Author et promotor fuit.) ; 274, Anonyme, en trois feuilles ; 275, F. Ragot ; 276, Gio. Bettamini ; 279, Alex. Voet ; 280, C. Galle.

Les gravures d'Alex. Voet et de C. Galle reproduisent le panneau central de l'estampe de Witdoeck, moins le vieux bourreau tirant à droite et celui qui se trouve le plus près des branches de la croix ; le fond est changé.

Nous avons trouvé, à la cathédrale de Tournai, un tableau mesurant environ quatre mètres de largeur, reproduisant la gravure de Witdoeck et portant, dans un coin, le nom de *M. Hannekart,* membre d'une famille patricienne d'Anvers.

Esquisse du revers des volets. *Photographie :* Morelli.

L'Érection de la Croix.

Grasse. Église de l'hospice.

Un des trois tableaux exécutés, en 1602, pour l'église de Ste. Croix dans Jérusalem, à Rome. (Voir plus loin : *Ste. Hélène).*

L'Érection de la Croix.

Un des plafonds de l'ancienne église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 10).

286. LE CHRIST EN CROIX.

La tête du Christ repose sur l'épaule droite ; les yeux sont ouverts et regardent le spectateur. Dans le fond, on aperçoit la ville de Jérusalem sur laquelle tombe une averse de pluie. A droite, on remarque un rocher, où végètent quelques maigres arbrisseaux. Le ciel est couvert de nuages. Dans le coin supérieur, à droite, on voit l'éclipse du soleil.

Gravures : V. S. 290, Luc Vorsterman (Dédicace : Ornatissimo viro D. Godefrido Houtappels devotionis ergo lubenter D. D. Lucas Vorsterman) ; 291, Anonyme (Michel van Lochom exc.).

Voir planche 101.

287. LE CHRIST EN CROIX.

Anvers. Musée, 313.
Toile. H. 219, L. 122.

Contre un ciel gris d'ardoise, avec la ville de Jérusalem en perspective, la croix est dressée. Dans le haut, à gauche, on aperçoit l'éclipse solaire. Le Christ a la tête légèrement inclinée vers l'épaule gauche et les yeux levés au ciel, avec une expression douloureuse et suppliante. La bouche aux lèvres bleuissantes est entr'ouverte ; les teintes livides de la mort sont répandues sur les beaux traits. La tête est superbe : elle joint au sentiment le plus profond une grande force dramatique. Son analogie avec celle du Christ dans l'*Erection de la Croix* est frappante. La peinture est d'un travail ferme ; la carnation est d'un jaune chaud, que font ressortir de fortes ombres et sur lequel les modelés sont indiqués par des touches bleuâtres.

La figure du Christ est entièrement de la main de Rubens. La vue de Jérusalem est d'un élève.

La fermeté des chairs, l'importance des ombres, la correction du dessin, la sobriété du procédé et la ressemblance avec le Christ de l'*Erection de la Croix* nous font croire que le tableau date de l'époque de ce chef-d'œuvre de Rubens, c'est-à-dire de 1610 environ. Sur le bois de la croix, sous les pieds du Christ, on voit les lettres NR accouplées. Ce monogramme très visible, qui semble n'avoir éveillé l'attention de personne est formé des initiales de Nicolas Rockox. Il prouve, à notre avis, que l'œuvre dont nous nous occupons a été commandée à Rubens par son généreux ami, qui offrit, en outre, à l'église des Récollets, d'où le présent tableau provient, *le Christ au coup de lance* et l'*Incrédulité de St. Thomas.*

Le tableau se trouvait primitivement au-dessus de la porte de la sacristie dans l'église des Récollets à Anvers. C'est par erreur que le catalogue du musée d'Anvers le dit gravé par Henri Snyers et provenant du monument funéraire de Corneille de Winter et de sa famille. Le tableau donné par ce particulier était, selon Descamps, une copie de la présente œuvre (1). D'ailleurs Corneille de Winter ne mourut que le 28 février 1675, comme l'attestait sa pierre sépulcrale (2). Il est donc peu probable qu'il ait commandé à Rubens le tableau qui devait orner son tombeau.

L'œuvre de Rubens fut enlevée par les commissaires de la République française en 1794 et restituée en 1815.

Photographies : Fierlants et Anonyme.

La copie de ce tableau, qui ornait le monument de Corneille de Winter, se trouve au musée de Bordeaux (n° 295), auquel il fut donné par le gouvernement français, en 1803. (Toile. H. 104, L. 74.)

288. LE CHRIST EN CROIX.

Rome. Villa Albani.

H. 120, L. 75, approximativement.

Le Christ a la tête appuyée sur l'épaule gauche. Son corps est robuste, son visage empreint d'une expression de douleur intense. Le corps, éclairé en son entier, est légèrement teinté de gris aux extrémités.

(1) Descamps : *Voyage*, 195.

(2) L'inscription funéraire était : Rustplaets van Cornelis de Winter ende syn naecomelingen, sterft den 28 februari a° 1675. *(Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers.* VI, 166.)

Il n'a point l'effacement de ton des Christ de van Dyck, quoique, dans la galerie de la villa Albani, le tableau soit attribué à ce maître. Le fond est formé par un nuage noir et brun ; à droite, on remarque un rocher.

Il diffère peu du numéro précédent, les bras du Christ sont moins espacés, les plis du linge sont disposés un peu autrement.

Dans le dernier quart du 18e siècle, il se trouvait déjà dans la villa Albani (1).

Photographie : Fiorani.

289. LE CHRIST EN CROIX.

Un Christ à peu près identique à celui du numéro précédent nous est connu par la gravure. Les bras s'élèvent plus raides, le linge est plus développé, l'éclipse se voit dans le coin supérieur à droite.

Gravures : V. S. 288, Anonyme (P. Soutman exc.) ; 289, Anonyme ; 294, Anonyme. Le fond de cette dernière estampe est blanc.

Un Christ semblable a été lithographié par d'Alton (V. S. 301bis).

Dans le fond on distingue les murs et les tours de Jérusalem.

290. LE CHRIST EN CROIX.

Bruxelles. Collection de M. le vicomte Alfred de Spoelberch.

Panneau. H. 103, L. 73.

Le Christ attaché à la croix lève la tête au ciel avec une expression d'angoisse et de désespoir. Les bras s'élèvent raides, les cheveux sont longs et flottants, une bande de linge entoure les reins. Au fond, à gauche, deux arbres croissent sur une petite colline. De la ville de Jérusalem on voit une tour ronde, une seconde à sommet pointu, un dôme, une église avec sa tour. Dans le ciel gris verdâtre, une éclipse se produit. La peinture est très fraîche, admirablement conservée, tout entière de la main du maître, à l'exception du fond. C'est un beau morceau, datant de 1630 environ.

Ce Christ en croix, ainsi que le fond, correspond complètement au *Christ*

(1) M. de la Roque : *Voyage d'un amateur des arts.* Amsterdam, 1783. II. 225.

au coup de poing, excepté que les anges et démons luttant dans les airs, que l'on remarque dans la gravure de Pontius, manquent dans le présent tableau.

Celui-ci a figuré dans l'exposition de la société de St. Vincent de Paul, à Bruxelles, en 1855, et à celle de la Société Néerlandaise de bienfaisance, en 1882.

291. LE CHRIST EN CROIX.

(Le Christ au coup de poing.)

Le Christ lève les yeux avec une expression de souffrance et de supplication. Les bras sont étendus droit au-dessus de la tête. L'écriteau est attaché par deux clous au sommet de la croix. A droite, un ange a saisi par l'aile un démon volant dans les airs et lève le poing pour le frapper. A gauche, un second ange s'apprête à frapper également la Mort armée de sa serpe et se couvrant la tête de son bras pour la protéger. Dans le fond, on voit la ville de Jérusalem, avec ses dômes, clochers et tours. La planche est cintrée dans le haut.

Le musée Boymans à Rotterdam possède, sous le n° 692 de sa collection de dessins, un superbe dessin à la craie noire, lavé de blanc et de gris bleuâtre, exécuté à la grandeur de la gravure (H. 59, L. 37,5) et ayant évidemment servi de modèle à celle-ci.

La gravure est datée de 1631 ; c'est probablement à cette époque que le dessin fut exécuté. Le catalogue de Voorhelm Schneevoogt dit que le tableau existait dans le réfectoire de l'abbaye de Tongerloo. L'auteur a emprunté ce renseignement à un exemplaire annoté du catalogue de Hecquet, que possède le musée Teyler de Haarlem et qui donne des indications remarquablement exactes sur les endroits où se trouvent les tableaux gravés d'après le maître.

En effet, le couvent de Tongerloo possédait un Christ en croix acquis en 1648. Un certain Mathieu Antonissen, gardien du refuge de Tongerloo à Anvers, l'avait acheté en cette ville, dans une vente publique, pour une somme de 590 florins et le transporta à Bruxelles ou l'abbé Wichmans se trouvait. Celui-ci donna connaissance de cet achat par une lettre au prieur de l'abbaye, lettre datée de Bruxelles, le 27 novembre 1648, et qui nous a été conservée.

« Révérend Seigneur Prieur,

« Aujourd'hui Mathieu, le gardien de notre maison, à Anvers, est venu ici avec un tableau du Christ en croix peint par Rubens. Il l'a acheté dans

une vente à un prix assez modéré, vu la valeur artistique du tableau, notamment pour 590 florins. L'ouvrage a douze pieds de haut et six de large, sans le cadre. A mon avis, il conviendra le mieux pour le réfectoire à la viande, à la tête de la table. Prenez la mesure de la place, avant que le proviseur aille à Anvers, où il trouvera le tableau. Chacun dit que c'est une acquisition à bon marché ».

Le tableau figura pendant un certain temps dans un des bas-côtés de l'église ; déchiré par accident, il fut admirablement restauré et placé dans le réfectoire du couvent (1).

On ne sait ce que le tableau est devenu ; il a probablement péri dans la dévastation de l'abbaye de Tongerloo par les soldats de la République française. Voici comment, dans une lettre adressée à l'administration du musée de Paris, le 28 vendémiaire an XI, d'Herbouville, le préfet du Département des Deux Nèthes, décrit la manière d'agir de ses compatriotes : « L'église de Tongerloo, riche abbaye aux environs d'Anvers, renfermoit, il y a quelques années, beaucoup de tableaux, parmi lesquels il y en avoit des plus grands maitres. Lorsque le gouvernement donna ordre que l'on transportât à Paris les chefs-d'œuvre de la Belgique, on chargea plusieurs personnes employées à cet effet de descendre ces tableaux avec précaution, pour pouvoir les emballer. Ces barbares trouvant qu'il étoit trop long de décrocher ces tableaux, de les descendre avec le cadre, avoient mis en œuvre un moyen bien digne d'eux pour s'en ôter l'embarras. Ils appuyèrent une échelle sur le tableau jusqu'à sa hauteur, et puis, avec leurs sabres ou leurs couteaux, ils les découpaient en lanières, qui tomboient sur le pavé humide de l'église et restoient là jusqu'à nouvel ordre. Lorsqu'on venoit ensuite les chercher, ces morceaux étoient pourris. Plusieurs tableaux de Rubens ont été descendus de cette manière » (2).

Avant la suppression de leur couvent, les religieux de Tongerloo avaient mis en lieu sûr plusieurs de leurs tableaux. Le Christ en croix n'y était pas compris (3).

Dans les tableaux trouvés à l'abbaye de Tongerloo en 1797, il y en avait

(1) FR. WALTM. VAN SPILBEECK : *De Voormalige abdij van Tongerloo en hare kunstschatten. (De Vlaamsche School,* 1883. P. 29 et 40.)

(2) PIOT : *Rapport.* P. 6.

(3) Ibid. P. 281-4.

un « représentant la mort de Jésus-Christ à la croix, » mais le nom du peintre n'est pas mentionné (1).

Le 28 avril 1618, Rubens offrit à Sir Dudley Carleton, en échange de marbres antiques, plusieurs tableaux dont il lui envoya la liste et parmi lesquels se trouvait un *Crucifix,* de grandeur naturelle, qu'il appelait « la meilleure pièce que jamais peut-être il eût faite. » Le tableau était estimé par son auteur à 500 florins, il était haut de 12 et large de 6 pieds (2).

Le 7 mai suivant, Sir Dudley Carleton écrivit à Rubens : « Je trouve que le *Crucifix* est trop haut pour ces bâtiments peu élevés, de même que ceux de l'Angleterre, et, au lieu de ce morceau, je prendrai, si vous le voulez, le *St. Sébastien* » (3). Ce *St. Sébastien* était un autre tableau inscrit sur la liste fournie par Rubens.

Le titre donné par le peintre ne permet pas de décider si une ou plusieurs figures y étaient représentées. La grandeur du tableau était énorme, puisqu'il mesurait 4 mètres en hauteur et deux en largeur. Comme ce sont là identiquement les dimensions du *Christ en Croix* qui ornait jadis le réfectoire de l'abbaye de Tongerloo, il est assez probable que ce dernier est le tableau offert en vente à Sir Dudley Carleton.

La vente, dans laquelle Mathieu Anthonissen l'acquit, pourrait bien être celle du duc de Buckingham, qui eut lieu à Anvers en 1648.

Gravures : V. S. 295, Pontius, 1631 ; 296, Anonyme ; 297, Anonyme (to be sold London by Thomas Booth) ; 298, Ragot ; 299, Anonyme (Moncornet exc.) ; 300, Anonyme (C. Galle exc.) ; 301, Langot. Non décrit : Anonyme (P. Landry exc.). Cette dernière est une très grande estampe où le sujet est entouré d'une guirlande de laurier et de chêne.

La gravure de Pontius est mentionnée dans la lettre que Rubens écrivit à Peiresc, le 31 mai 1635. Rubens prétend à tort que l'estampe est datée de 1632 et non de 1631. Il affirme qu'il l'a retouchée plus d'une fois de sa propre main (4). Le cabinet des estampes de la bibliothèque nationale de

(1) PIOT : *Rapport.* P. 228.

(2) Fiorini 500. Crucifisso grande al pari del naturale stimato forse la meglio cosa chio facessi giamai. (W. HOOKHAM-CARPENTER : Op. cit. 172.)

(3) Havendo dapoi considerato piu maturamente erano *(au lieu de* erano *il faut probablement lire* trovo) ch'il crucifisso è troppo grande per queste fabriche basse et quelle ancora d'Inghilterra. et in luogo di quello accettaro (se cosi le piace) il S. Sebastian. (Ibid. 174.)

(4) E pero notorio a tutto il mondo chio mi trovaij l'anno 1631 in Ingliterra et chera impossibile di far questo intaglio in absenza mia essendo stato ritocho (come s'usa sempre,)

Paris possède une des épreuves retouchées par Rubens. Il y a indiqué de sa main l'inscription : *Clamans voce magna Jesus ait Pater in manus tuas. Lucæ cap. XXIII.* Cette gravure reproduit, dans le même sens, le dessin du musée de Rotterdam, en conservant ses dimensions. Seulement, la gravure a été un peu élargie sur le côté droit.

Si l'annotation utilisée par Voorhelm-Schneevoogt reposait sur une erreur et que le *Christ au coup de poing* n'avait pas existé à l'abbaye de Tongerloo, nous admettrions volontiers que le dessin du musée de Rotterdam a été fait par Rubens pour être gravé et ne reproduit aucune peinture du maitre.

Voir planche 102.

292. LE CHRIST EN CROIX.

Collection Woodin (1840).
Panneau. H. 105, L. 76.

Le Christ est représenté mourant ; son visage est levé vers le ciel ; une bande de toile blanche, dont un des bouts flotte à droite, lui entoure les reins. Sur une éminence, qui forme une partie du premier plan, à droite, croissent un palmier et quelques buissons ; dans le lointain, à gauche, des sommets de bâtiments s'aperçoivent vaguement. La lumière du soleil, affaiblie par l'éclipse, teint les bords d'une petite partie des nuages noirs et agités qui couvrent tout le firmament » (1).

Vendu dans la collection du baron S. Clarke et de M. G. Hibbert, en 1802, au prix de 150 guinées. Acheté par M. Woodin, à 57 guinées, dans la collection du baron Simon Clarke, en 1840.

Un Christ mourant sur la croix, avec la ville de Jérusalem dans le lointain, passa dans la vente du cardinal Valentini (Amsterdam, 1763) et fut vendu 1225 florins. Dans la vente de Leendert de Neufville (Amsterdam, 1765), le même exemplaire fut adjugé à Kok, pour la somme de 4000 florins. Les catalogues de ces ventes en font un grand éloge, qui semble justifié par les prix obtenus. Les dimensions (H. 110, L. 77.) concordent assez exactement avec le tableau de M. Woodin pour faire croire à l'identité des deux pièces.

piu volte di mia mano. NOEL SAINSBURY : Op. cit. 265. On remarquera l'étrange erreur que commet ici Rubens. Il était revenu d'Angleterre en 1630, pour n'y plus retourner, et cependant il affirme qu'il est de notoriété publique qu'il a passé l'année 1631 en Angleterre.

(1) SMITH : *Catalogue.* II, 724 ; IX, 391.

La plupart des catalogues qui mentionnent ce tableau, le disent gravé par Schelte a Bolswert. Cependant, il y a une différence entre les deux compositions : le présent tableau offre, dans le lointain, une vue de Jérusalem, qui manque dans la gravure de Bolswert. (Voir notre n° 295.)

293. LE CHRIST EN CROIX.

Londres. Galerie de sir Richard Wallace.
Toile. H. 105, L. 70.

Le Christ a les yeux levés vers le ciel ; dans le fond, on aperçoit la ville de Jérusalem. Sur les ténèbres profondes qui remplissent l'espace, le Sauveur ressort dans une pâle lumière. Le tableau fut vendu dans la collection de Madame Wellens-Geelhand (Anvers, 1810). Il fut adjugé, dans celle de Baillie (Anvers, 1862), à lord Hertford, au prix de 6300 francs.

Dans la mortuaire de Rubens se trouvait un *Christ en croix,* de sa main, mentionné dans la « Spécification » de ses peintures sous le n° 144.

Un « Christ mourant sur la croix, la face tournée vers le ciel, » parut dans la vente de la collection Jacques de Wit (Anvers, 1741), et fut adjugé à 500 florins. (H. 134, L. 120.)

Mols signale dans la collection Jarigues, de Bruxelles, un crucifix peint sur bois, haut 47 pouces, large 36 pouces. On voit une tête de mort au pied de la croix et dans le lointain la ville de Jérusalem. Vendu à Amsterdam, le 14 octobre 1772, 1700 florins.

Le Christ en croix.

Prédelle de l'*Adoration des Rois,* à l'église St. Jean, à Malines. (Voir n° 167.)

Le Christ en croix.

Prédelle de la *Pêche miraculeuse,* à l'église Notre-Dame, à Malines. (Voir n° 250.)

Le Christ en croix.

Prédelle de l'*Erection de la croix*, à la cathédrale d'Anvers. (Voir n° 283.)

Le Christ en croix.

Prédelle du *St. Roch,* à l'église St. Martin, à Alost. (Voir cette œuvre.)

Nous connaissons encore par la gravure les œuvres suivantes, dont la plupart, sans doute, sont décrites ailleurs par nous.

Le Christ en croix, portant sur le corps les marques de la flagellation. Petite estampe, sans nom de graveur. V. S. 284.

Le Christ en croix. Sur un fond blanc, on voit la ville de Jérusalem. Le bois de la croix porte *Jesus Nazarenus Rex Judæorum.* V. S. 285, Anonyme (P. Bol exc.).

Le Christ en croix. Métallographie en manière noire V. S. 310, V. R. Grüner.

Le Christ en croix. Sans inscription sur le bois de la croix qui est consolidée par deux poteaux. V. S. 311, Anonyme, sans nom de peintre ; 312, Anonyme (P. Baliu exc.).

Le Christ en croix. V. S. 313, Anonyme (C. Schulgen-Bettendorf exc.).

Le Christ en croix, levant la tête vers le ciel. V. S. 314, Anonyme (B. Moncornet exc.).

Le Christ en croix. V. S. 340, A. Melar.

Le Christ en croix. V. S. 341, G. A. Muller.

Le Christ en croix avec la Madeleine. Le Christ est seul dans un paysage. Madeleine embrasse le pied de la croix. V. S. 322, Sixdeniers.

Le Christ en Croix. La Vierge est debout et porte le glaive dans le sein ; Ste. Catherine de Sienne est à genoux au pied de la croix ; le tout sur un fond blanc. V. S. 317, Bolswert. Cette gravure est citée dans le catalogue del Marmol n° 299.

Le Christ en Croix avec la Vierge, St. Jean et la Madeleine. Un ange vole à côté du Christ et recueille dans un calice le sang qui s'échappe de la plaie. A gauche, Marie est debout ; à droite, St. Jean se trouve devant la croix. La Madeleine, agenouillée, se renverse en levant un bras et étendant l'autre en signe de désespoir. Dans le fond, un cavalier et la ville de Jérusalem. C'est la composition dessinée par Rubens pour le Missel plantinien. V. S.

283, 318 et 383, Anonyme, (J. Meyssens exc.). 319, Anonyme (C. Galle exc.); 320, Anonyme (avec *Inri* sur le bois de la croix); 321, Anonyme.

294. LE CHRIST EN CROIX

RECOMMANDANT SA MÈRE A ST. JEAN.

Au milieu du tableau, le Christ est suspendu à la croix; il baisse la tête et, regardant Marie qui, avec St. Jean, se trouve à droite, il dit à sa mère: « Voilà ton fils! » Marie regarde le Christ, les mains jointes; St. Jean lève également la tête et entoure la Vierge de son bras. A gauche se tiennent cinq personnages: un soldat romain à pied et un centurion à cheval, tous deux portant le casque, un troisième, tête nue, armé d'une lance, un homme habillé d'un manteau et la tête enveloppée d'un bonnet ressemblant à un turban, enfin un cinquième dont la figure seule est visible et qui porte un drapeau. La Madeleine, agenouillée au pied de la croix, embrasse l'arbre en pleurant. A droite, au bas de la composition, on distingue une grosse tour et un pont; le ciel est couvert de nuages et dans le haut, à droite, on voit l'éclipse du soleil.

Gravures: V. S. 324, Jacob Neeffs; 325, J. B. Barbé.

Le même Christ, avec Marie et St. Jean, a été gravé par Corneille Galle. La Vierge se trouve à gauche, les mains jointes, St. Jean à droite, une main sur la poitrine, l'autre étendue. Tous deux lèvent les yeux vers le Sauveur. Quoique la gravure porte l'inscription « P. Paul Rubens inv. », nous croyons que le Christ seul appartient au maître.

Gravure: V. S. 326 Anonyme (Corn. Galle exc.)

Voorhelm-Schneevoogt mentionne une composition du même sujet que le précédent, où l'on voit le Christ entre les deux larrons et les figures en sens contraire de l'estampe de Neeffs.

Gravure: V. S. 327, J.-Jacobus Thurneysen.

Voir planche 103.

295. LE CHRIST EN CROIX

ENTRE LES DEUX LARRONS.

Toulouse. Musée, 112.

Panneau. H. 395, L. 190.

Cloué sur la croix, les bras rapprochés et tendus par le poids du corps, qui s'affaisse, le Sauveur du monde, prêt à rendre le dernier soupir, jette vers le ciel un regard empreint d'une immense douleur et d'une résignation infinie. Sa tête est à demi renversée en arrière et la contraction de ses traits exprime les plus atroces souffrances. L'expression de cette figure est sublime. La Madeleine agenouillée au pied de la croix qu'elle enlace de ses deux mains, ne peut détacher ses yeux baignés de larmes de son Maître bien-aimé. La touchante douleur de son amour divin se peint dans tous ses traits. L'affliction de la Vierge est tout aussi navrante ; debout derrière saint Jean qui cache ses pleurs dans son manteau, elle lève les bras vers son Fils, et semble, par ce geste désespéré, vouloir retenir le souffle qui va lui échappper. Comme contraste à cette scène de désolation, le peintre a placé au premier plan, à droite, deux guerriers revêtus d'armures qui considèrent le Christ avec des regards trahissant moins la compassion que la curiosité. Le bon larron tourne la tête vers le divin Sauveur, plein de confiance en ses promesses, tandis que, dans ses efforts pour se détacher de la croix, le mauvais larron a fait rompre le clou qui lui retenait le pied droit ; mais ses forces sont épuisées et sa tête retombe sans mouvement sur son épaule (1) -.

Clément de Ris dit de ce tableau que c'est une esquisse dont les figures sont de grandeur naturelle et l'appelle une œuvre remarquable, dans un triste état de dégradation. Il fit partie du second envoi accordé par le Gouvernement français au musée de Toulouse et était désigné comme venant d'Anvers.

Le tableau ornait le maitre-autel de l'église des Capucins à Anvers. Cette église fut bâtie en 1613 ; c'est très probablement à cette époque que Rubens peignit le rétable du maitre autel. Il fut enlevé par les commissaires de la République Française, en 1794 (2).

(1) GEORGE : *Catalogue du musée de Toulouse.*

(2) DESCAMPS : *Voyages.* P. 198. — MENSAERT : *Le Peintre amateur.* I, 214. — PIOT : *Rapport.* P. 28, 386.

Le Christ de cette composition a été gravé par S. a Bolswert, sans les autres personnages. V. S. 292, S. a Bolswert ; 293, Anonyme (Christ de Poilly exc.).

Photographie : Delon.

296. LE CHRIST EN CROIX

AUQUEL ON PORTE UN COUP DE LANCE.

Anvers. Musée, 297.

Panneau. H. 424, L. 310.

Le Christ vient d'expirer ; les deux larrons se tordent encore sur leurs croix ; un centurion romain à cheval perce le côté du Sauveur, pour s'assurer que réellement il est mort ; un soldat monté sur une échelle vient de casser la jambe du mauvais larron. En bas, à gauche, un second officier romain à cheval ; à droite, Marie, St. Jean, Marie Cléophas : au pied de la croix, Madeleine agenouillée ; derrière la croix, sur le versant opposé de la colline, deux spectateurs un vieux et un jeune, dont on ne voit que le buste. A l'extrême gauche, on aperçoit deux bouts de lances portées par des guerriers invisibles.

Le buste du Christ est vu de trois-quarts ; son beau corps que la souffrance n'a pas amaigri, sa noble tête, assombrie par la couleur livide de la mort, est descendue sur la poitrine comme s'il s'était assoupi dans un doux sommeil. Le calme et la beauté de tous ses membres font reconnaître en lui le Dieu triomphant, dominant, même après la mort, tout ce qui l'entoure. Le bon larron, un bras attaché derrière la traverse de sa croix, l'autre lié sur le devant du bois de supplice, se tourne vers le Christ avec une expression de plainte déchirante. Le mauvais larron, sous la douleur effroyable causée par le coup qu'on vient de lui porter, s'est soulevé par un effort surhumain et s'arc-boutant sur le bras de la croix, il a arraché son pied gauche du clou qui l'attachait et soulève la jambe sanglante d'un mouvement convulsif.

Le corps du Christ est d'un beau blanc jaunâtre ; celui des deux autres suppliciés d'une nuance plus brune. L'officier qui porte le coup de lance monte un cheval pommelé, vu sur la croupe ; sa cuirasse est recouverte d'une draperie rouge ; il a une vigoureuse tête rubénienne, à barbe noire et à traits durs. S'appuyant sur le cou de son cheval, le second officier avance le haut du corps avec une expression de curiosité ; il porte un casque à plumes. A droite,

sur l'échelle, le soldat couvert du casque et de la cuirasse tient encore la barre de fer avec laquelle il vient de donner le coup de grâce et suit d'un regard railleur les soubresauts du supplicié.

Marie se tient debout à droite, les mains entrelacées et les bras abaissés, raidis par un geste de désespoir. Elle est vêtue d'une robe de nuance violet sombre, d'un manteau bleuâtre et d'un voile noir qui lui couvre la tête. C'est une femme forte, aux chairs molles ; la figure, rejetée en arrière, est largement brossée, les yeux rougis, les traits crispés par la douleur. St. Jean repose sa tête sur l'épaule de Marie ; il porte à ses yeux un bout de l'immense draperie rouge dont il est enveloppé. De Marie Cléophas, on ne voit que la tête et les deux mains.

La Madeleine est une gracieuse blonde, au cœur tendre, au teint frais. Elle lève les bras vers le centurion qui porte le coup de lance, comme si elle le suppliait de respecter le corps du Sauveur. Elle porte la robe jaune d'ambre, aux reflets miroitants, dont Rubens aime à la couvrir.

Le fond du tableau, à droite, est enveloppé de nuages d'un bleu d'ardoise ; à gauche, une pâle clarté descend du ciel, où l'on aperçoit l'éclipse du soleil. Une lumière jaunâtre dore l'horizon ; le sol est bien éclairé et, par-dessus la montagne, on voit le vert sombre de la plaine.

C'est une riche composition, presqu'une œuvre d'apparat par la disposition des personnages répandus sur l'immense toile. L'ordonnance est étudiée soigneusement et donne au tableau un aspect compassé, un peu froid. Le Christ domine par sa beauté et par sa couleur chaude, sans qu'aucune des parties de la composition soit sacrifiée. Il y a une contradiction manifeste entre l'obscurité opaque du fond et la clarté ensoleillée tombant sur les personnages, contradiction qui fait ressortir davantage le caractère apprêté du tableau. Il y a certes de belles parties : le Christ est réellement divin ; la Madeleine est aussi tendre d'expression que de coloris ; la douleur de Marie et de St. Jean, exprimée toute d'une pièce, ne manque pas d'être saisissante. Le mauvais larron, se tordant sur sa croix, aux ricanements du soldat, forme un épisode d'une hardiesse très dramatique, aussi heureusement conçu que magistralement exécuté.

L'histoire rapporte que le tableau fut peint en 1620 (1) et effectivement

(1) Anno post Virginis partum 1620 Nicolaus Rockox..... altare summum e vario marmore magnificum opus poni curavit, cui pictura imposita crucifixum medium inter latrones exhibet rara arte. (ANT. SANDERUS : *Chorographia Sacra Brabantiæ*. III, 200.)

les couleurs disposées par plaques, les contours nets, l'exécution soignée indiquent cette époque.

L'œuvre n'a pas été peinte sans le secours d'un élève. Rubens l'a presqu'entièrement achevée de sa main ; mais il y a des parties moins réussies comme forme et couleur qu'on ne saurait lui attribuer. Telles sont la tête de Marie Cléophas et celle de St. Jean, celles des deux spectateurs dans le fond et celles des deux soldats casqués. Le travail de l'élève, imparfaitement couvert par les retouches du maître, est d'ailleurs fort habile et cette circonstance, jointe à la date de l'exécution du tableau, nous fait croire que c'est Van Dyck qui, dans l'occurrence, a assisté son maître.

Nous n'admettons pas que les parties moins réussies doivent leur infériorité à un nettoiement inhabile, comme Michel le prétend ; les parties claires et les figures principales que Rubens avait l'habitude de repeindre, ont gardé tout leur éclat et leurs empâtements.

Le tableau fut fait pour le maître-autel de l'église des Récollets à Anvers, aux frais de Nicolas Rockox. Cet autel portait la date de 1620.

Le 14 septembre 1619, Melchior van Boven, sculpteur anversois, fit un accord avec Jean Brigaude, maître tailleur de pierre à Namur, par lequel ce dernier s'engagea à livrer les pierres nécessaires au grand autel des Récollets, à Anvers, au prix de treize cents florins (1).

Il fut construit pour compte de Nicolas Rockox, comme l'attestait l'inscription placée sur les piédestaux des colonnes. A gauche, on lisait :

Hanc Christo posuit Consul Roccoxius aram,
Expressit tabulam Rubeniana manus.

A droite :

Seu dextram artificis, dantis seu pectora cernas,
Nil genio potuit nobiliore dari.
1620.

Il est évident que cette inscription fut posée après la mort de Rockox.

Le tableau fut enlevé par les commissaires de la République française en 1794 ; il revint à Anvers en 1815.

En 1824, il fut restauré par Mathieu van Bree, peintre et professeur à l'Académie d'Anvers (2).

Gravures : V. S. 333, Boetius a Bolswert, 1631 ; 334, F. Ragot ; 335,

(1) *Bulletin de l'Académie d'Archéologie.* Anvers, 1885. IV, 86.

(2) *Messager des Sciences historiques,* 1824. P. 325.

P. Nolpe ; 336, Campion ; 337, Anonyme (Franciscus Van den Enden exc.) ; 338, Kilian ; 339, M. Aubert, 1722 ; 309, C. Manigaud, 1859. Non décrits : F. C. Bierweiler ; J. B. Michiels ; D. J. Desrichez et Gérard van Genk (Lithographie) ; De Vinck (id.).

La gravure de Bolswert diffère du tableau par les points suivants. Dans le tableau, on voit deux lances à gauche ; dans la gravure, trois ; dans le tableau, le soldat qui porte le coup de lance lève le bras droit dans l'air ; dans la gravure, il recourbe le bras par-dessus son arme ; dans le tableau, la draperie du Christ est serrée autour du corps ; dans la gravure, elle est flottante ; dans le tableau, le sang du Christ jaillit par-dessus la draperie, sur la tête du cheval pommelé ; dans la gravure, il tombe sur le linge ; dans le tableau, le soldat à la barre de fer est coiffé d'un casque et tient la barre de la main gauche, d'une façon très malhabile ; dans la gravure, il est nu-tête et tient la barre de la main droite et d'une façon plus naturelle.

Comme Reynolds le remarque, certaines figures dans la partie inférieure de la gravure, notamment la Madeleine, sont assombries pour faire ressortir davantage le Christ et la Vierge et pour produire une distribution plus harmonieuse de la lumière.

Dans la gravure de P. Nolpe, la composition est élargie à droite, de sorte que l'on voit entièrement la figure de Marie Cléophas. Dans celle de Kilian, la croix est calée par trois pieux, une tête de mort se trouve au pied de l'instrument de supplice.

Un dessin (H. 55, L. 43), ayant servi de modèle pour l'estampe de B. a Bolswert, se trouve à la National Gallery de Londres.

Voir planche 104.

296bis. LE CHRIST EN CROIX

AUQUEL ON PORTE UN COUP DE LANCE.

Berlin. Musée, 798A.
Panneau. H. 64, L. 49.

Esquisse en grisaille et premier projet du tableau précédent. Les variantes avec l'œuvre définitive sont innombrables, mais, dans son ensemble, la composition primitive a été conservée. Ce n'est pas une esquisse terminée et de toute beauté, comme on l'a dit bien souvent ; le catalogue du musée de Berlin hésite même à l'attribuer à Rubens.

Elle ornait jadis un des appartements du couvent des Récollets à Anvers, dans l'église desquels se trouvait le tableau. Elle passa dans la vente Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840), dans laquelle elle fut acquise, pour 2330 fr., par John Smith, l'auteur du *Catalogue raisonné*. Il la vendit à M. Blamire. Plus tard, elle appartint à M. Suermondt qui l'avait acquise dans la vente J. P. Weyer (Cologne, 1857) et la vendit avec la plus grande partie de sa collection au musée de Berlin (1).

D'après van Grimbergen, une esquisse du tableau se trouvait, en 1840, dans la collection Steenecruys d'Anvers (2). Elle mesurait 108 c. de haut et 69 c. de large. Elle fut vendue 1030 francs. D'après Smith (3), cette pièce était une répétition admirablement exécutée du tableau du musée d'Anvers.

297. LE CHRIST MORT SUR LA CROIX.

Munich. Pinacothèque, 748.
Panneau. H. 143, L. 92.

La tête du Christ est penchée en avant, le menton sur la poitrine ; les cheveux retombent sur la joue, dans le cou et à côté de la figure. Il semble dormir. Sa pose est belle, le linge blanc taché de sang ressort vivement sur la chair jaunâtre. Toute la figure est pâle, avec des

(1) En admettant cette provenance de l'esquisse, nous ne sommes pas d'accord avec Burger qui la fait passer du cabinet von Kesselstadt, vendu à Mayence en 1828, dans celui de Weyer. Nous croyons à l'identité de la grisaille de la collection Schamp d'Aveschoot et de celle du musée de Berlin. Smith, qui vit la pièce en 1830, chez Schamp, affirme qu'elle provenait du couvent des Récollets d'Anvers et dit formellement qu'elle est en grisaille, quoique le catalogue de la vente l'appelle une esquisse terminée et « l'une des plus belles que l'on connaisse. » La même divergence d'appréciation se remarque dans les auteurs qui l'ont vue dans le couvent des Récollets : le Guide de Berbie l'appelle tantôt une esquisse, tantôt un dessin ; Michel loue « la légèreté du pinceau et la hardiesse des touches » ; Descamps assure qu'elle est de toute beauté, et l'auteur du *Voyage d'un amateur des arts* constate qu'elle est « soigneusement finie. » DESCAMPS : *Voyage*. P. 197. — *Beschryvinge der bezonderste werken van de Schilder-konste der stad Antwerpen*. G. BERBIE, 1765. P. 81. — SMITH : *Catalogue raisonné*. II, 28 ; IX, 320. — W. BURGER : *Galerie Suermondt*. P. 85.

(2) *Historische Levensschets van P.-P. Rubens*. Anvers, 1840. P. 394.

(3) *Catalogue raisonné*. II, 86.

ombres brunes ; mais elle est saisissante par la lumière, la transparence et la fermeté du coloris. La couronne d'épines manque.

Dans le ciel, on voit l'éclipse ; dans le fond, la ville de Jérusalem. La croix est calée par deux pièces de bois.

La peinture est très serrée et très soignée, quoique le dessin soit large. Les ombres sont très prononcées. C'est un admirable travail, datant de 1612 environ, tout entier de la main de Rubens. Il provient de la galerie de Dusseldorf.

Gravures : Non décrit, Piloty (Lithographie) ; S. T. Engleheart.

Photographie : von Hanfstaengl.

Voir planche 105.

298. LE CHRIST MORT SUR LA CROIX.

Malines. Musée, 89.
Panneau. H. 105, L. 75.

Le Christ incline la tête couronnée d'épines sur l'épaule gauche ; ses cheveux retombent sur son front ; il est mort. Il porte autour des reins une draperie blanche, tachée de sang. La croix est fixée en terre par une pièce de bois. Dans le ciel gris d'ardoise, on aperçoit à gauche un faible croissant grisâtre ; à droite, on voit le contour du soleil cerné de rayons blafards. Dans le haut des airs flottent des nuages d'une nuance plus sombre ; dans le bas, au premier plan, la terre est brune avec des tâches jaunâtres.

Le tableau est peint dans une pâte ferme, très lisse et excessivement légère. Sur les chairs roses et très claires courent des teintes bleuâtres, les contours sont bordés d'ombres brunes. Ce beau travail, entièrement de la main de Rubens, doit dater de 1613 à 1615. Il ne diffère que par de légers détails de la gravure de S. a. Bolswert (V. S. 304).

Le tableau fut commandé par les prêtres de l'Oratoire de Malines et placé sur l'autel de saint Nicolas de Tolentin, dans la nef septentrionale de leur chapelle ; dans la suite, il fut transféré à l'autel de sainte Barbe. Le 26 novembre 1796, l'œuvre avait été déposée chez Guillaume Herreyns, directeur de l'académie de Malines ; mais, au moment du départ de cet artiste pour Anvers, elle l'y suivit et finit par être oubliée dans son atelier. Le 3 octobre 1825, après son décès, l'administration des domaines saisit le

tableau et le fit déposer provisoirement au musée d'Anvers, où il resta jusqu'au 15 février 1825. Le roi Guillaume le donna au musée de Malines par son arrêté du 3 janvier 1826. Il a été restauré, en 1875, par M. J. Bernaerts, professeur à l'académie de Malines (1).

Photographie : Anonyme.

299. LE CHRIST MORT SUR LA CROIX.

La tête est penchée sur l'épaule droite, les yeux sont fermés ; le sang a coulé abondamment de la plaie, du côte droit. Dans le fond, on voit des nuages ; la silhouette de la ville de Jérusalem manque.

Gravure : V. S. 286, M. (Michel Lasne ?) fecit (Ant. Bon-Enfant exc.).

300. LE CHRIST MORT SUR LA CROIX.

La tête du Christ mort, couronnée d'épines, est appuyée sur le bras droit ; le sang coule abondamment de la plaie. Dans le haut, on voit l'éclipse ; dans le bas, Jérusalem et de petites hauteurs sur lesquelles croissent des palmiers. Le tableau est cintré dans le haut.

Gravure : V. S. 287, P. Van Sompelen.

Voir planche 106.

301. LE CHRIST MORT SUR LA CROIX.

La figure du Christ est semblable à celle du numéro précédent. Seulement, le linge est autrement disposé autour des reins ; la silhouette de la ville de Jérusalem diffère. Sur le devant, à droite, une plante en fleurs. Le tableau est rectangulaire dans le haut.

Gravures : V. S. 302, Bernardi Harfeldt ; 303, Anonyme ; 304, S. a. Bolswert (Dédicace : Rev^do admodum atque eximio Patri Mro F. Bartholomæo de los Rios et Alarcon virtutum Cultori, artium fautori, hoc arte expressum virtutum omnium Exemplum. D. C. Q. Martinus vanden Enden) ; 305, Anonyme ; 306, Corn. Galle ; 307, Anonyme ; 308, Anonyme (C. Galle exc.) ; 315, Corn. Galle, junior. Non décrit : Mauduit.

Dans les n°s 302, 306 et 315, le fond est blanc.

(1) E. Neeffs : *L'œuvre de P.-P. Rubens à Malines.* P. 27.

Il existe encore une gravure anonyme non décrite, publiée par Martin van den Enden où l'on voit le Christ mort sur la croix, la tête penchée à droite. Le fond de la gravure est blanc.

302. LE CHRIST MORT SUR LA CROIX

AVEC LA VIERGE, ST. JEAN ET LA MADELEINE.

Paris. Louvre, 431.
Toile. H. 333, L. 282.

Au milieu, le Christ sur la croix. A gauche, la Vierge debout, portant une robe violette très claire et un manteau bleu; à droite, saint Jean, en manteau rouge et robe verte. Agenouillée contre la croix, la Madeleine, vêtue d'une robe jaune d'ambre embrasse les pieds du Sauveur.

Dans le lointain, on voit, à droite, Jérusalem ; à gauche, deux soldats, dont l'un porte une échelle, s'éloignent, et deux hommes se retournent en regardant le Christ avec compassion. Ces quatre figures sont de dimensions exiguës. Le soleil, comme un boulet rouge, montre dans le ciel son disque en partie obscurci par l'éclipse.

La composition est creuse. Le Christ est plus éclatant, mais moins majestueux que celui du Calvaire, au musée d'Anvers (notre n° 296) ; il a les bras amaigris, la lumière est moins chaude. La Vierge est la même que celle du tableau d'Anvers, mais plus pâle et d'un coloris plus terne. Elle tourne les regards vers son fils et croise les mains, pleine de désespoir. L'expression de sa tête est empreinte d'un profond sentiment de douleur et de regret, énergiquement rendu. Le saint Jean est une figure déplorable, à l'air commun, au corps informe. La Madeleine ne fait d'effet que par la belle couleur de sa robe. Le tableau, assez relâché d'exécution, n'est sauvé que par son riche coloris; la partie supérieure est enveloppée de nuages obscurs, sur lesquels le Christ lumineux se détache admirablement. Le crucifié communique quelque chose de sa lumière aux personnages qui assistent à sa mort, leurs draperies rouges, jaunes et bleues sont d'une nuance claire et brillante.

Le Christ est de la main de Rubens ; les autres figures sont faites par un élève ; certaines parties, spécialement la tête de la Vierge et la figure de la Madeleine, sont retouchées par le maître ; les accessoires sont exécutés par des collaborateurs.

Le tableau date de 1615 environ. Il a perdu de son éclat primitif. Il

provient du maître autel de l'église des Jésuites à Bergues-St.-Winnocq. Descamps, qui l'avait vu à sa place primitive, dit qu'il a été vendu au Roi et se voyait au palais du Luxembourg, à Paris (1).

Photographie : Photographische Gesellschaft.

303. LE CHRIST MORT SUR LA CROIX

ENTRE LES DEUX LARRONS.

Le Christ a la tête baissée ; de sa poitrine percée coulent quelques gouttes de sang ; il est mort. Le larron de droite, vu de profil, est calme ; le mauvais larron se tord convulsivement sur la croix ; sa tête est renversée dans le cou, les yeux grands ouverts, les cheveux rejetés en arrière : tout exprime l'horrible douleur qu'il endure. Deux croix plus petites sont encore plantées sur le sommet du Golgotha. Dans le fond, on voit la ville de Jérusalem. A droite, trois petits palmiers ; à gauche, un massif de rochers. Au pied de la croix, une tête de mort.

Voorhelm Schneevoogt prétend à tort que le tableau, que nous décrivons ici d'après la gravure de Bolswert, orne le maître autel de l'église des Capucins à Anvers. L'œuvre qui se trouvait à cette place représentait, outre le Christ et les deux larrons, la Vierge, St. Jean et la Madeleine. Elle appartient actuellement au musée de Toulouse. (Voir notre n° 295.) L'erreur provient de ce que Descamps et Michel affirment erronément que le tableau de l'église des Capucins a été gravé par Bolswert.

Gravures : V. S. 328. S. a. Bolswert ; 329, Ludovicus Spirincx ; 330, Rob. Lowrie ; 331, Anonyme (Fred. de Wit exc.) ; 332, Anonyme. Une des copies de l'estampe de Bolswert porte la fausse adresse : « S. a Bolswert sc. Mart. Van den Enden exc. »

Voir planche 107.

304. LE CALVAIRE.

Dans l'inventaire des tableaux de la couronne d'Espagne, dressé en 1700, se trouve mentionné une peinture sur bois, représentant le Calvaire par Rubens, haut d'une demi vara, large d'un tiers de vara. En 1704, on la trouve encore une fois mentionnée, puis on perd sa trace (2).

(1) DESCAMPS : *Voyage.* P. 321.

(2) CRUZADA VILLAAMIL : Op cit, p. 310.

305. LE CHRIST MORT SUR LA CROIX

AVEC ST.-FRANÇOIS.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 117.
Panneau. H. 78, L. 47.

Au milieu du tableau un Christ en croix légèrement tourné à gauche, la tête couronnée d'épines et penchée sur une épaule, les cheveux pendants sur le bras et la poitrine. Aux pieds du Sauveur, St. François est agenouillé. D'une main, il embrasse le tronc de la croix ; il lève l'autre et, le buste rejeté en arrière, il regarde le Christ avec une expression de profonde pitié et de fervente adoration. Le fond est formé par un paysage. Le coloris est clair. L'œuvre est de la main de Rubens.

Une copie de ce tableau se trouve au musée de Valenciennes, n° 209. C'est probablement l'exemplaire qui fut gravé par J. de Meere.

Gravure : V. S. 323, J. de Meere. (Exstat apud Nobilem Dm J. B. du Bois. Gandæ.)

Suivant Mariette, de Meere exécuta son estampe en 1764. Son modèle appartenait à Messire J. B. du Bois, de Gand. Il fut adjugé, dans la vente du baron de Willebroeck (Bruxelles, 1781), au prix de 22 florins.

Photographie : Miethke.

306. LA DESCENTE DE CROIX.

Valenciennes. Musée, 214.
Toile. H. 335, L. 190.

La main droite du Christ est détachée de la croix ; un ouvrier, entièrement nu, à l'exception d'une draperie verte autour des reins, retire le clou qui attache encore la main gauche. Il est assis à califourchon sur la traverse de la croix et tient le Christ par le bras en accomplissant ce travail. A mi-hauteur du tableau, le corps du Sauveur est retenu par Joseph d'Arimathie et St. Jean, montés sur deux échelles. Le premier, vêtu de pourpre, une draperie blanche sur la tête, tient d'une main le linceul qui passe derrière son épaule, puis sous la poitrine du Christ, enfin par-dessus la traverse de la croix, et entoure, à l'autre extrémité, le bras de l'homme qui retire le clou de la main du Sauveur. St. Jean est vu de dos et vêtu de rouge. La

poitrine du Christ repose sur le bras et sa tête sur l'épaule de cet apôtre. Marie, drapée de violet et de bleu, étend les mains pour recevoir le corps mort. Marie Cléophas, vêtue de rouge, est agenouillée et lève la tête ; sur son visage, la souffrance et la pitié sont vivement exprimées. Marie Madeleine, accroupie au pied de la croix, laisse reposer sur ses mains les pieds du Christ et rapproche les lèvres de la jambe du Sauveur. Sa robe est d'un vert châtoyant.

La composition est bien pondérée et heureusement disposée ; mais la pose du Christ est déplaisante. Le coloris est entièrement gâté par des repeints et des restaurations maladroites. Impossible de dire aujourd'hui quelle part Rubens a eue à la peinture primitive. Le tableau date probablement de peu de temps après la *Descente de Croix* de la cathédrale d'Anvers, de 1615 environ. Il fut exécuté pour l'église Notre-Dame de la Chaussée, de Valenciennes. Lorsque ce temple fut détruit, sous la République française, l'œuvre de Rubens fut donnée à l'église St. Géry. En 1866, le musée de Valenciennes l'acheta. Elle fut restaurée, la même année, par M. Lorent Mayor, de Bruxelles.

Gravure : V. S. 367, Anonyme (Gaspar Huberti exc.).

Photographie : Delsart.

307-310. TRIPTYQUE DE LA DESCENTE DE CROIX.

Anvers. Cathédrale.

Bois. Panneau central. H. 420, L. 310. Volets. H. 420, L. 150.

307. LA DESCENTE DE CROIX.

Panneau central.

La sombre paroi du rocher se dresse probablement ici, comme dans l'*Érection,* derrière la croix ; mais on doit s'en tenir à cette probabilité, car le fond noir et opaque ne permet pas d'y distinguer une forme quelconque. Seulement, à gauche, contre la terre, une bande de ciel à rayures rousses se montre. Sur ce fond obscur, l'action ressort dans une lumière douce et chaude.

La croix est encore debout, mais nous n'en distinguons que la partie supérieure. Trois échelles, dont une seule est aperçue nettement, se dressent

contre les bras ; une quatrième est appuyée contre l'arbre de la croix. Le Christ est détaché et pend, au milieu du tableau, dans un linceul d'une blancheur intense. En haut, par-dessus les traverses de l'instrument du supplice, deux ouvriers se penchent. L'un, le plus jeune, le torse nu, les reins entourés d'un vêtement sombre, tient, d'une main, un bout du linceul et, de l'autre, il suit d'un geste, plein de naturel et de sollicitude, le corps mort qu'il vient de lâcher. Le second ouvrier, aux cheveux blancs, aux bras nus, au vêtement gris-violet, retient encore le Sauveur par un bras et le laisse glisser doucement. Il serre un bout du linceul entre les dents. Au milieu du tableau, à la hauteur du Christ, se tiennent, sur les échelles, Joseph d'Arimathie et Nicodème, deux figures à longues barbes, aux traits vénérables, ne travaillant pas, mais prêts à venir en aide aux ouvriers. Celui qui se trouve à gauche porte un bonnet de velours rouge et un vêtement de brocart brun doré ; il tient une des extrémités inférieures du linceul. Celui de droite porte un vêtement violet foncé.

En bas, formant un demi cercle, se trouvent St. Jean, Ste. Madeleine, Marie Cléophas et la mère du Christ. St. Jean, à droite, a posé un pied sur un échelon et l'autre par terre ; il porte une vaste robe rouge. L'apôtre bien-aimé est l'acteur le plus important dans cette œuvre funèbre. Il soutient sur ses bras étendus, le torse et les jambes du Christ et le poids du défunt pèse sur sa poitrine. Le précieux fardeau renverse le buste de l'apôtre ; pour donner à son bras gauche une pose plus ferme, il l'appuie sur la hanche. Plus bas, Ste. Madeleine, en robe d'un vert de bronze à reflets jaunes, est agenouillée. Ses boucles sont blondes, ses chairs sont moelleuses et blanches, ses traits d'une pureté virginale. A sa gauche, plus brune et plus enfantine, s'agenouille Marie Cléophas, portant une robe purpurine. Derrière cette compagne dévouée, la Vierge est debout. Elle porte un vêtement inférieur couleur d'ardoise et un vêtement de dessus bleu. Elle a pâli par les longues angoisses que lui a causées le martyre de son fils et n'a pas voulu se séparer de lui avant d'avoir accompli ce dernier et triste devoir. Compâtissante et prévoyante comme une mère, elle étend les mains pour empêcher que le corps ne descende trop brusquement et, en même temps, ses yeux contemplent, avec une douleur mêlée de respect, celui qui fut son fils.

Dans le coin inférieur, à droite, se trouve un bassin en cuivre, dans lequel sont déposés la couronne d'épines et les clous baignant dans le sang ; à côté, par terre, on voit l'écriteau et l'éponge.

Le corps du Christ a une beauté sculpturale ; Rubens sut trouver un moyen terme entre la rigidité de la mort et l'élasticité de la vie. Il fait

soutenir et porter le Christ de tous côtés et dispose ses membres de telle façon que toute idée de rigidité cadavérique est écartée. De même, la chaude lumière jaunâtre qui lui tombe sur la poitrine dissipe en grande partie la lividité de la mort.

Tout le groupe, de haut en bas du tableau, est compact : la même occupation, le même amour réunit tous les personnages autour du Sauveur et les fait travailler ensemble. Le Christ est le but commun de leurs efforts et de leurs pensées. Il est le centre moral, comme il est le centre matériel de l'œuvre. Plus beau de corps, plus élégant, pour ainsi dire, d'attitude, plus éclatant de lumière, il domine tous ceux qui l'entourent dans sa mort, comme il s'élevait au-dessus d'eux pendant sa vie. Le linceul sur lequel on le porte l'isole, tout en le faisant ressortir, et quelque vive que soit la blancheur du linge, les tons plus profonds, plus chauds des carnations font paraître le Christ plus éclatant encore.

La gamme des couleurs est plus riche que dans les œuvres de Rubens des années antérieures, l'*Érection de la Croix,* entr'autres. Le vêtement rouge de St. Jean, la robe aux reflets métalliques de la Madeleine, les points brillants formés par la calotte écarlate et le brocart de l'homme sur l'échelle forment un encadrement colorié autour du Christ blanc.

Rubens comprit qu'une œuvre d'amour ne devait pas revivre dans une peinture lugubre, et de cette action funèbre il fit une scène de pitié émue, mais sereine, un tableau plein de vie, mais sans mouvements désordonnés, plein d'unité dans les sentiments, plein d'harmonie dans les lignes et dans les tons. Bien des fois avant lui on avait peint la Descente de Croix ; lui-même s'inspira évidemment des œuvres de certains de ses prédécesseurs, de Daniel de Volterra entr'autres ; mais jamais artiste n'avait obtenu ce groupement heureux des personnages, encadrant si naturellement le Christ, cette hardiesse des mouvements et cette unité dans l'action, cette profondeur dans l'expression d'un amour tendre et respectueux, cette prédominance du glorieux corps mort sur les beaux corps vivants. Dans l'œuvre de Rubens, cette page immortelle est restée la composition la plus sagement pondérée, la plus irréprochable de lignes, la plus exquise de sentiment.

Dans le ton sombre du fond, dans les ombres opaques des figures, sa manière italienne se trahit encore. Mais les chairs devenues beaucoup plus blanches, les ombres plus rares, les couleurs plus hautes de ton indiquent que le maître a adopté une manière nouvelle. Dorénavant, il posera ses couleurs par larges taches unies, comme la robe de St. Jean et le linceul du Christ

le sont ici ; les contours seront fermes et tranchés ; les géants de l'époque antérieure deviendront plus humains, le travail sera soigné et l'harmonie sera obtenue par le concours de tons vigoureux et de lignes nettement tracées.

Le type de la Madeleine agenouillée au pied de la croix est le même que celui dont Rubens s'était servi antérieurement dans la *Vertu récompensée* du musée de Dresde (n° 908).

Le musée d'Anvers (n° 315) possède une réduction du panneau central de la *Descente de Croix*. (Panneau. H. 125, L. 92.) C'est une copie soigneusement faite, probablement par un élève. Elle provient de la chapelle de la Portiuncula dans l'église des Récollets, à Anvers.

Les différences entre l'original et la répétition sont très peu sensibles. La plus facile à constater se rencontre à la main pendante du Christ. Dans le grand tableau, les doigts de cette main se replient dans l'angle que forme la jambe ployante. Dans la réduction, la main est plus ouverte et les doigts en descendant sur la jambe se dessinent sur le mollet ; la main gauche de Marie Cléophas et la main gauche de l'homme sur le bras droit de la croix sont autrement posées que dans le panneau de la cathédrale.

Ce tableau fut enlevé par les commissaires de la République française en 1794 et restitué en 1815.

Une seconde réduction appartient à M. Tessaro d'Anvers (Toile. H. 132, L. 91). C'est une belle copie ancienne du tableau du musée d'Anvers, très brillante et très transparente de ton.

Une *Descente de Croix* se trouvait dans le cabinet du duc de Richelieu et fut décrite par de Piles. Cet auteur l'appelle une esquisse du tableau de Notre-Dame d'Anvers, « mais une esquisse si belle et si terminée dans toutes ses parties, que l'on peut dire avec plus de raison qu'elle en est l'étude (1) ». Ces mots nous font croire qu'il s'agit ici non d'une esquisse, mais d'une réduction du tableau.

Dans la vente de Jacques de Wit (Anvers, 1755) se trouvait sous le n° 8 une *Descente de Croix* de Rubens, H. 10 pouces, L. 14 pouces, vendue à Schukking, au prix de 305 florins.

Dans celle du prince de Rubempré (Paris, 1765), une *Descente de Croix* esquisse du fameux tableau de l'église Notre-Dame d'Anvers, sur panneau, 25 pouces sur 18, fut adjugée à 510 florins à Horion. Dans le cabinet de ce dernier (Bruxelles, 1788), elle fut vendue 385 florins.

(1) DE PILES : *Œuvres*. IV, 329.

Une soi-disant esquisse de la même *Descente de Croix* (H. 25 pouces, L. 18 pouces) fut vendue 200 florins dans la collection Josua van Belle à Rotterdam, en 1730. Elle formait le panneau central d'un triptyque dont les volets représentaient la *Naissance* et la *Résurrection* du Christ.

Voir planche 108.

308. LA VISITATION.

Volet de gauche.

Sur une voûte basse, formant le perron de la maison d'Élisabeth, la Vierge rencontre sa cousine. Marie est coiffée d'un chapeau de paille, dont les larges bords, relevés par derrière, jettent leur ombre sur son front et ses yeux ; elle porte une robe d'un bleu foncé et là-dessus un vêtement rouge écarlate, qui est retroussé et retourné sur le devant et montre la doublure brune. La Vierge baisse modestement les yeux, se tient d'une main à la rampe de fer du perron et pose l'autre sur la ceinture. Ste. Élisabeth, aux vêtements sombres, va à sa rencontre et montre du doigt le sein de la Vierge où est descendu le futur Sauveur du monde. A côté des deux cousines, on voit leurs maris qui s'abordent amicalement. Derrière la Vierge monte une jeune fille portant sur la tête un panier d'osier. Un petit chien accueille la nouvelle-venue en aboyant. Sous l'arcade de la voûte, on voit un coq, deux poules et un paon, et, dans le lointain, on distingue, à travers l'ouverture, un bout de paysage et une petite figure de paysan.

Le fond est formé par le ciel légèrement nuageux, sur lequel se dessine un péristyle à colonnes toscanes, précédant la maison d'Élisabeth.

Le ton est plus clair que celui du panneau central. La scène est extrêmement charmante ; la Vierge, fraîche, modeste et innocente, la jeune suivante montant après elle, le panier sur la tête, et rappelant la fille du Titien, comptent parmi les plus gracieuses figures de Rubens. Le tableau est une vraie idylle, sans fadeur ni sentimentalité.

Voir planches 49 et 109.

308BIS. LA VISITATION.

Venise. Galerie du prince Giovanelli.
Esquisse. Panneau. H. 83, L. 30.

Les différences entre l'esquisse et le tableau définitif sont nombreuses. Dans l'esquisse, la jeune fille portant le panier rejette la tête en arrière, elle la penche en avant, dans le tableau ; dans l'esquisse, elle est plus rapprochée de Marie ; sa main gauche est placée sur la poitrine et non sur la ceinture. Sous la voûte, il y a un âne, au lieu du paon et des poules. La Vierge porte un vêtement de dessus rouge sur une robe verte. L'esquisse est largement brossée et éclairée d'une pleine lumière.

308TER. VISITATION DE LA VIERGE.

Rome. Galerie Borghèse.
Panneau. H. 98, L. 73.

C'est la première idée du volet de la *Descente de Croix*. Dans le fond, à gauche, on voit un bâtiment à colonnade somptueuse ; à droite, on a une vue sur le ciel parsemé de nuages d'un brun ardent. Contre le bâtiment monte un escalier, passant sur une voûte, dans l'ouverture de laquelle on voit un coq et une poule, qui firent place dans l'esquisse à un âne et reparaissent dans le tableau. Sur le palier supérieur de l'escalier bordé d'une rampe, consistant en une simple barre de fer ronde terminée par une boule, se trouvent Marie et Élisabeth. La dernière est habillée de noir et porte sur le visage une expression de bonté et de bonheur. Elle pose la main gauche sur la poitrine et donne la droite à la Vierge, tout en montrant de l'index le sein de Marie. Celle-ci est coiffée d'un chapeau à larges bords relevés par derrière ; elle porte une robe d'un vert foncé et au-dessus un vêtement rouge. C'est une jeune et robuste femme dont les traits sont empreints de modestie.

Le mari d'Élisabeth se tient derrière la Vierge et souhaite la bienvenue à Joseph qui monte l'escalier, portant sur la tête un panier de raisins dont les feuilles semblent lui former une coiffure. Les deux hommes se donnent la main et Zacharie met la droite sur le bras de Joseph. Les deux femmes

sont en pleine lumière et en pleine couleur ; les deux maris, à l'arrière-plan, peints en tons bruns, sont dans la pénombre.

Derrière Joseph monte une servante portant sous le bras gauche un paquet de linge et de la main droite relevant sa robe. C'est une vigoureuse fille, aux cheveux blonds dorés, en manches de chemise blanches, en robe verte et jupons noirs, les pieds nus dans les sandales. Cette figure, ainsi que la pose de Joseph et de Zacharie forment la principale différence de cette peinture avec le tableau définitif.

Le panneau du palais Borghèse, chaudement éclairé, présente deux taches coloriées : la robe rouge de la Vierge et la robe verte de la servante. La touche est bien fondue, mais rien ne se détache vigoureusement. L'œuvre est sans effet, et sans grand mérite ; elle date de l'époque de la jeunesse du maître et a probablement été faite en Italie ; mais elle a une importance historique réelle en ce qu'elle nous montre comment lui vint la première idée d'une de ses plus belles œuvres.

309. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

Volet de droite.

Dans le fond, on voit les colonnes du temple de Jérusalem, entre lesquelles la vue pénètre dans l'intérieur de l'édifice. Les fûts sont de marbre de couleur, les chapiteaux d'ordre corinthien. Au milieu du tableau se tient Siméon, vêtu d'une robe écarlate, d'une pèlerine à fleurs d'or et d'un vêtement inférieur sombre. Sa barbe est blanche, sa tête couverte d'une calotte rouge. Il tient le petit Jésus sur les bras et lève les yeux au ciel, en disant : « Seigneur, laisse maintenant ton serviteur aller en paix, car mes yeux ont vu ton salut ». A côté de lui se tient Anne la prophétesse, joignant les mains, pleine de joyeuse admiration.

Marie, qui vient de remettre à Siméon l'enfant, tient les mains élevées, comme si elle craignait que le vieillard ne laissât tomber son précieux fardeau. Elle porte une robe rouge, dont on ne voit que l'extrémité des manches, et un manteau bleu. Joseph, agenouillé sur le devant, porte une robe violet clair et tient en main les pigeons de l'offrande.

Deux têtes de jeunes filles se montrent derrière la Vierge, deux têtes d'hommes, à gauche. Celle qui est contre le cadre est le portrait de Nicolas Rockox, qui fit commander le tableau à Rubens.

La peinture est assez claire et riche en couleurs ; quoique partageant les qualités des deux autres panneaux, il n'a pas, dans la composition, leur mérite hors ligne.

Voir planches 60 et 109.

309BIS. L'OFFRANDE AU TEMPLE.

Venise. Galerie du prince Giovanelli.
Esquisse. Panneau. H. 0,83, L. 0,30.

Les différences entre cette esquisse et le tableau sont de peu d'importance. Les figures tranchent un peu différemment sur les colonnes ; du côté droit, le tableau est un peu plus large que l'esquisse. St. Siméon est placé plus haut par rapport à St. Joseph. Voilà à quoi se réduisent les changements que le peintre, dans son exécution définitive, fit subir à la première conception. Il conserva jusqu'aux couleurs de l'esquisse. Celle-ci est largement traitée, la lumière est plus sourde et plus chaude que dans l'esquisse de la *Visitation.*

Dans la collection de Gérard Hoet, on vendit, le 25 août 1760, sous le n° 452, un dessin représentant l'*Offrande au Temple,* provenant de la collection Crozat. Il fut adjugé à Yver pour la somme de 40 florins.

310. St. CHRISTOPHE ET L'ERMITE.

Côté extérieur des volets.

Le côté extérieur des deux volets forme un ensemble. A gauche, on voit St. Christophe, un géant tout nu, à l'exception d'un linge blanc enroulé autour des reins et d'une draperie rouge flottant derrière lui. Il se présente de face ; sur son épaule gauche est assis à califourchon l'enfant Jésus, tout petit et mignon, mais assez lourd pour faire courber le dos du géant. La peau du saint est brune et fait une tache chaude sur le fond noir. Sa main gauche est appuyée sur la hanche, la droite tient une massue. Il vient de passer un fleuve, dont on devine les ondes, noires comme l'encre, entre le rivage du devant où sont éparpillés des coquillages et la ligne brunâtre que dessine à l'horizon le soleil qui vient de se coucher.

A droite, un ermite tenant une lanterne éclaire la marche de St. Christophe.

Il ne dessine qu'une pâle tache sur le fond tout noir. Le reflet de la lanterne fait émerger des ténèbres ses mains, sa figure et une partie de son froc de bure brune. Il est vu de profil et se tient tout courbé contre le rocher. Au coin du volet, la lune naissante décrit un pâle croissant. La figure de St. Christophe est largement traitée et a quelque chose d'imposant ; l'ermite par contre est insignifiant. L'extérieur des volets de l'*Érection* est d'une peinture plus sèche, celui des volets de la *Descente* est plus moëlleusement traité.

Cette partie du tableau, comme tout le reste du chef-d'œuvre, est entièrement de la main de Rubens.

310BIS. St. CHRISTOPHE ET L'ERMITE.

Munich. Pinacothèque, 762.
Panneau. H. 76, L. 66.

Dans cette esquisse, les deux parties du volet ne forment qu'un panneau. La lumière est plus vive que dans le tableau définitif. Le fond est fort obscur, mais la clarté de la lanterne y fait encore sentir son effet. C'est une pièce admirable.

Le 4 janvier 1611, Rubens acquit une grande maison, située à la place appelée alors *de Wapper,* ainsi qu'un *raamhof* (terrain où les foulons établissaient leurs rames) y attenant (1). A côté du bâtiment existant, il éleva de superbes constructions. Le jardin de son vaste hôtel était contigu à celui du serment des Arquebusiers. Cette confrérie, dont Nicolas Rockox, l'ami de Rubens, était en ce moment le chef, chargea le peintre de faire un triptyque pour l'autel qu'elle possédait dans la cathédrale. Elle stipula que son patron, St. Christophe (Christophorus, porteur du Christ), devait y figurer. Rubens, trouvant la vie de ce saint trop pauvre en épisodes se prêtant à la peinture, tourna ingénieusement la difficulté en étendant la désignation de Christophore à tous ceux qui avaient porté le Christ. Il fit entrer dans ce cycle la Vierge pendant sa grossesse, saint Simon qui reçoit le divin enfant des mains de Marie lors de la présentation au temple, les acteurs de la descente de croix et enfin St. Christophe lui-même, passant à gué une rivière, le petit Jésus sur les épaules.

Le livre des comptes de la confrérie des Arquebusiers, dans ses annotations

(1) P. Génard : *P.-P. Rubens.* P. 442.

sur les années 1610 à 1623, renfermait des renseignements précieux concernant la commande, l'exécution et le paiement du tableau, dont la copie nous a été conservée (1).

(1) EXTRAITS DU LIVRE DES COMPTES DE LA CONFRÉRIE DES ARQUEBUSIERS D'ANVERS.

(Uytgaef over 't aenbesteden en voordere onkosten van de schilderye de Afdoening van 't Cruys, staende voor heen in den aultaer der selver gulde in O.-L.-V. kerk alhier.)

Anno 1610. Heer Nicolaus Rockox, ridder, Hooftman der Coloveniers Gulde.

(Rekening beginnende kersmisse 1610, *eindigende kersmisse* 1611.*)* Den 7 september (1611) is de Camer vergaderdt met den schilder Mr Pr Rubbens, die men in tegenwoirdicheyt van den Heer Hooftman doen aenbestede het schilderen van de Tafele, en doen metten selven verteert . . . . . XVI gul. XVIII st.

Item syn de Dekens tot dry distincte reysen gegaen ten huyse van den schilder, soo om de schilderye te doen voorderen, als oyck om het peneel te visiteren offer egeen speck in en was, ende op de dry ryzen soo aen drinckgelt den knechts van den schilder als aldaer in wyn verteert, in alles . . . . . IX gul. X st.

Anno 1611. 12 september (1612), heeft den rendant nogh betaelt aen de arbeyders voor hennen loon gedaen, soo in 't vueren van de stoffen van houtwerck, panneel, als het afdoen van de schilderye van den solder tot in den vloer, ten huyse van den schilder Rubbens, mede van die te vueren in de Cappelle ; leveringe van 't bert daer toe verbezigt ende andere materialen ; mitsgaders oyck aen verscheyde gelaghen soo in 't besteden mette aenemers ende werklieden verteert te samen, naer luydt de particuliere specificatie daervan synde geqt N° 3 de somme van . . . . . Ic LXXVII gul. XIV 1/4 st.

Anno 1613. Betaelt den 13 januarij (1614) van de Deuren van de schilderye van den aultaer inden hof te vueren . . . . . I gul. X st.

Den 18 februari ende 6 meert (1614) van de Deuren van den aultaer ten huyse van den schilder aff te doene, ende in de kerke te dragene, betaelt met twee guldenen en met de arbyders verteert. . . . . VII gul. 1 st.

Item aen Jans van Haecht voor reste van d'maeken van de paneelen ende lysten luydt syne quitantie . . . . . L gul.

Anno 1614 (1615). Item voor een paer handschoenen geschoncken aen de huysvrouwe van Sr Rubens als besproken . . . . . VIII gul. X st.

Anno 1615, den 8 januarij (1615). Item als men accordeerden met Sr Rubbens en Davidt Remeeus vergulder nopens hen naewerck ende doen met henlieden, present d'oude Dekens, verteert . . . . . XLVI gul. XVIII st.

Item den voers. Rubbens doen op rekening van syne tachterheydt betaelt, luydt syne quittantie geqt N° 45 . . . . . Im gul.

Item aen Davidt Remeeus vergulder, betaelt voor 't vergulden van de schilderye ende byvallen, luydt syne quitantie N° 47 . . . . . Ic X gul.

Anno 1622 op heden den 25 10ber (1622) de Camer vergaderdt synde by de dienende ende Oude Dekens ende Oudermans, soo heeft den Deken Jan Loose overgelevert de generale

Le 7 septembre 1611, le tableau fut commandé à Rubens dans une séance du serment. Par trois fois, les doyens se rendirent à l'atelier du peintre pour voir si le travail avançait et pour inspecter le panneau, afin de s'assurer qu'il était exempt d'aubier. Le 12 septembre 1612, le panneau principal du

quittantie van Peeter Paulo Rubbens, schilder, daer by hy bekent voldaen te syn van de somme van vier honderdt ponden Vlems in volle betaelinge van het maeken van de schilderye staende op den aultaer in dato 13 februari 1621.

(Anderen uytgaef voor 't maken van der Gulden nieuwen aultaer ; onkosten en verschotten in hunnen ommeganck ; reparatien in der selven hof, en andersints.)

Anno 1610. Den 13 meert (1611 ?) is de camer vergadert om metten anderen te spreken op 't maken van den Nieuwen Aultaer alsdan verteert . . . . . III gul. X st.

Anno 1612. Den 21 maij (1612), na dat den rendant met syne mede Dekens, den deken Flessens, de Beldsnyders ende Metsers voorloopens hadden gehad in de affairen van den aultaer, ende het besorgen van het hout totte Taefel, doen met de selve verteert. IX gul. XII st.

Anno 1613. Den 4 10ber (1613), de camer vergadert wesende by de Dekens, Oude Dekens, Oudermans ende de Sergeanten ende doen vermangelt het stuck schilderye in de kerck op het stuck schilderye wesende een Avontmael dat nu voor de schouwe staet, doen oock huere gemaeckt met Jaspar Hulst huerlinck van de halve maene, ende alsdan verteert te samen XXIIII gul. XV st.

Noch van Jacques Ischot ontfangen voor bate ofte advantage van het stuck schilderye dwelck op den ouden aultaer plach te stane, tegens het Avondmael nu staende voor de schouwe op deser Gulde Camer vermangelt, de somme van. . . . . XXX gul.

Item aen den selven vercogt het stuck schilderye dwelck voor de voers schouwe plach te staene ende daer voere ontfangen . . . . . XXII gul. X st.

Noch ontfangen van de vyf stuckskens schilderyen die onder in den voet van den aultaer stonden, van deken Flessens . . . . . VI gul.

Noch ontfangen van Pauwels Lefevre voor den ouden Thuyn van de Cappelle aen hem vercogt . . . . . XX gul.

Anno 1614. Den 21 januari (1614), vergadert de Camer om te ordonneren het fatsoen van de Copere pilairen, ende 4 februarij die besteedt, op beyde die ryzen verteert mette aenemers III gul. XII st.

Den 30 april (1614), den kerdryver betaelt voor 't wech voeren vande oude schilderyen V gul. II st.

2 augusty (1614). Item voor den dienst van de Misse ten dage van de wydinge van den aultaer met de solempnele messe van St. Christoffel, betaelt voor alle de oncosten met 't ciraet t' samen luydt, de specificatie N° 29 . . . . . Ic XI gul. VII st.

Item op Maria Magdalena dag (22 juli 1614) op de Camer genoeyt Myneheeren Reverendissime den Bisschop deser Stadt, den Choordeken ende andere heeren in dienste van Mynheer de reverendissime, oyck van den Magistraet, alswanneer Mynheer den Bisschop op dien dach alle jaeren aen den aultaer aflaet heeft gegeven, doen betaelt voor Cost, Banquet, Dranck en alle andere oncosten t'samen . . . . . IIIIc LXX gul. IIII st.

Den 4 10ber (1613 ?) de arbeyders die het Avontmael op de Camer brochte om voor de schouw te setten. . . . . I gul. XII st.

triptyque fut descendu du grenier de Rubens jusqu'au rez-de-chaussée et transporté dans la chapelle du serment. Le 13 janvier 1614, les volets furent transférés de l'atelier au jardin du peintre et le 18 février l'un des deux panneaux latéraux fut transporté à l'église. Le 6 mars, le second suivit.

Den 21 d^to^. (1613 ?) Betaelt aen Peeter Deltour, geelgieter, voor de Pilaeren ende Candelaers met de vierkante Pedestalen wegende te samen 652 ℔ tot 12 st. het pond betaeld, luyd syne rekeninge en quitantie. . . . . IIIc XCI gul. IIII st.

Den 25 juli 1614 (1615) veraccordeert met Franchoys de Crayer in 't opmaeken van den muer tegens den hoff van P. Rubbens, ende doen verteert metten selven IX gul. XIIII st.

Item den 13 augusty veraccordeert in den hoff met Franchoys de Crayer, nopende het maken van d'nieuw huysken ende secret doen verteert . . . . . IX gul. VII st.

Item betaelt aen Andries de Vos, voer 323 potten biers aldaer gedroncken by de arbeyders in 't maecken van den muer ende d'huysken, daer aff Pr Rubbens de helft van het bier moet gelden in respecte van den muer en voorders niet, t'samen bedragende volgens de twee kerven, gespecifieerd N° 33. . . . . XL gul. II st.

Item compt Franchoys de Crayer voor 't opmaeken van den muer boven den accorde met hem aengegaen, aengaende synen vrydom . . . . . Ic XLIX gul.

Item betaeld de Erfschyders voor 't metên van den nieuwen gemetsten muer daer aff Rubbens voors. de eene helft moet dragen p^r^ quitantie N° 34. . . . . IIII gul.

Anno 1623. Item gegeven aen de schilders die de schilderye in de kerke schoonmaekten acht potten biers, daer voor betaelt . . . . . I gul.

Nous publions pour la première fois le texte complet et inaltéré de ces documents intéressants, d'après une copie manuscrite appartenant à M. le chevalier Gustave van Havre, à Anvers. Cette copie est datée du 5 février 1826 et fut faite par l'archiviste d'Anvers, Fréd. Verachter, d'après une copie plus ancienne. Un autre extrait, fort abrégé et remanié, de ces comptes fut fait, aux frais de François Mols, l'auteur des annotations manuscrites sur Rubens, par le secrétaire du serment, le notaire F. B. Beltens, le 27 juillet 1771. Trois anciennes copies de cet extrait se trouvent également dans la collection de M. le chevalier Gustave van Havre. Ce second extrait fut publié par le Baron DE REIFFENBERG : *Mémoires de l'Académie*, in-4°. Tome X, 1835 ; par VICTOR VAN GRIMBERGEN : *Historische levensbeschrijving van P.-P. Rubens*, 1840, p. 412, et par le même dans *Extraits des comptes de l'église Ste. Walburge*, etc. Anvers, 1840. En 1820, CORNELISSEN en publia des fragments dans les *Analectes Belgiques*. V. 55-65.

Nous ne savons ce que sont devenus les registres du serment des arquebusiers. La disparition de ces livres est regrettable. En effet, la chronologie des extraits est quelque peu troublée par l'habitude des confrères de faire courir leur année de Noël jusqu'à la Noël suivante. Le copiste du premier extrait a mis le plus souvent sous la date de la première année les faits se passant depuis le 25 décembre de cette année jusqu'au 25 décembre de l'année suivante. Ainsi, il place l'achèvement du panneau principal au 12 septembre 1611, tandis qu'en réalité ce tableau ne quitta la maison du peintre que le 12 septembre 1612. Le copiste du second

Le 8 janvier 1615, on paya à Rubens un acompte de mille florins ; le 13 février 1621, le peintre donna quittance de la somme totale de 400 livres flamandes ou 2400 florins, le prix auquel il avait entrepris d'exécuter le triptyque.

extrait a donné à chaque article du compte sa date véritable. Nous faisons suivre ici cette seconde copie, qui nous a servi à contrôler la première :

Op seven september 1611, is het stuck op de Colveniersgulde aenbesteed aen Petrus Paulus Rubens, ter presentie van den hooftman, de Heer Nicolaus Rockox.

On dry visitatien van het pineel ten huyse van d^to^ Rubens, anno 1611, is betaelt aan drinkgeld aen de Discipelen & beschenkinge van wijn . . . . . fl. 9 — 10.

Item betaeld aan de arbeyders voor het voeren van de stoffen van het houdtwerck pineel, alsoo het afdoen van het stuck van den solder tot in den vloer ten huyze van d^to^ Rubens, van uyt het zelve huys te voeren naer de Capelle, leveringe van 't bert daer toe verbesight, en andere materialen, mitsgaeders ook aen verschijde gelaegen, soo in 't besteeden met de aennemers als werklieden bij specificatie . . . . . fl. 176 — 14 — 6.

In 't Jaer 1612 is het stuck uytgehaelt uyt het huys van d^to^ Rubens.

Den 4^en^ X^ber^ 1613 is de oude schilderije van den Autaer vermangelt tegens een stuck avontmael, geplaets voor de schouwe op de Gulde Camer.

NB. Dit stuck is verbrand in 't jaer 1737.

Op Ste Magdalena dagh 1614 is geweydt den nieuwen Autaer van de Colveniers-gulde, in de Cathedraele kercke van O. L. V.

Op 8 january 1615 is geaccordeert met P. P. Rubens en David Remeeus, vergulder, nopens hun naewerck, ende alsdan met hun present de oude Deckens verteert fl. 46 — 18.

Item alsdan aan P. P. Rubens betaeld op rekeninge van syne t'achterheyt, p^r^ quittancie fl. 1000.

Item ook betaalt aan David Remeeus, vergulder, voor 't vergulden van de schilderye en byvallen, p^r^ quittancie . . . . . fl. 110.

Op 25 july 1615 geaccordeert met François de Crayer, over het maeken van den muer, tegens den Hoff van P. P. Rubens.

Betaelt Anno 1615 voor 320 potten bier, gedroncken door de arbeyders in 't maeken van den muur en huysinge, daeraff P. P. Rubens de helft van het bier moet gelden ten respecte van den muer, en voorders niet . . . . . fl. 40 — 2.

Item alsdan betaelt aen de Erff Scheyders voor het meten van den nieuwen gemetsten muer, daeraff P. P. Rubens de eene helft moet draegen . . . . . fl. 4.

Item quamp goet aen François de Crayer voor het maeken van den selven muer boven den accorde met hem aengegaen, nopens synen Vreydom . . . . . fl. 149.

Item anno 1615 betaelt voor een paer handt schoenen, geschoncken aen de Huysvrouwe van P. P. Rubens, als besproken . . . . . fl. 8 — 10.

Den 16 X^ber^ 1622 heeft den Deken Jan Leese, ter Caemer overgelevert de generaele quittancie van P. P. Rubens, schilder, daerby hy bekent voldaen te zyn, van de somme van *vier hondert Ponden Vlaems*, in volle betaelinge van het maeken van de schilderey staende op den autaer, in dato 13 february 1622.

En 1615, le serment offrit à la femme de Rubens une paire de gants, comme il avait été stipulé lors de la conclusion du contrat.

Le retable de l'ancien autel, représentant une *Cène,* servit à remplacer une autre *Cène* qui se trouvait au-dessus de la cheminée, dans la salle de réunion du serment.

La tradition rapporte que, outre la somme payée en argent à Rubens, il lui fut accordé par les Arquebusiers une bande de terrain prise sur leur jardin pour être jointe à sa propriété. Aucun document ne confirme cette tradition. Le seul fait qui semble s'y rattacher et qui, probablement, y a donné lieu, c'est que Rubens paya, en 1615, la moitié des frais de construction d'un mur mitoyen entre son jardin et celui des Arquebusiers. Mais ce fait n'implique aucunement la cession de quelque portion de terrain au peintre et les comptes du serment ne parlent point de ce supplément de rémunération.

Le tableau ornait primitivement l'autel des Arquebusiers. Cet autel fait, dit-on, sur les dessins de Rubens, se trouvait dans le transept de la cathédrale, à droite, à proximité de la place actuelle du tableau.

Il fut consacré le 22 juillet 1614, trois jours avant la St. Christophe. Le 18 juillet les chanoines se réunirent pour arrêter les détails de la cérémonie et à cette occasion ils résolurent de faire des démarches pour faire changer, dans le tableau de Rubens, la figure de St. Christophe dont la nudité pouvait, à leur avis, causer du scandale. Il n'est pas dit que le peintre ait consenti à modifier son œuvre (1).

Aldus opgezogt ende bevonden, byden onderschrevene Secretaris van de Colveniers gulde in Antwerpen, 27 july 1771.

(Geteekent) F. B. BELTENS.

N. B. Deze opzoekinge, door verzoek van de Heer François Mols gedaen en door zyn Ed^e^ bekostight, zijnde gemelden secretaris den beruchten Notaeris de Heer F. B. Beltens, alhier te Antwerpen.

Geschreven tot nieuwsgierigheid van de Heer Advocaat B. J. Corus door zyn Ed^es^ dinstwilligen & ootmoedigen Dienaer.

In Antwerpen, 3 juny 1778. (signé) JEAN PILAER.

(1) In ord: 18 Julii 1614. Ad relationem de consecratione altaris Bombardorum a R^mo^ facienda in festo S. Mariæ Magdalenæ deputati sunt D. D. Archid(iaconi) Eynatten et Willems qui cum R^mo^ agant de commoditate horæ summi sacri et consecrationis. Interim simul agatur de corrigenda pictura S^ti^ Christophori quæ propter nuditatem videtur scandalo non vacare, et simul de pictura Vincentii Coubergen ubi in primaria tabula est mulier nudo pectore et si quæ sunt alia hac occasione corrigenda. (Acta capitularia B.M.V. Antverpiæ Tom. III. Aux archives de l'archevêché à Malines.)

Le triptyque fut nettoyé, en 1728, par Jacques Vercammen ; puis, entre 1750 et 1760, par Beschey le vieux. Le maréchal de Villeroy en fit faire une copie, en 1704, par Jacques van Opstal. Il fut enlevé par les commissaires de la République française, en 1794, pour être exposé au Louvre ; rendu en 1815, il arriva le 5 décembre de cette année à Anvers. Il fut nettoyé par Van Regemorter et de nouveaux cadres furent faits. On paya la somme de 850 florins au restaurateur et de 3000 florins au fabricant de cadres pour les 4 tableaux de Rubens. A la fin du mois de mai 1816, la *Descente de Croix* fut installée à la Cathédrale d'Anvers.

En 1847, l'attention du ministre de l'intérieur de la Belgique fut appelée sur la nécessité de la restauration de la *Descente de Croix* et de l'*Érection de la Croix*. Une commission fut chargée d'examiner l'état de ces chefs-d'œuvre. Dans la séance du 8 mai 1849, il fut donné connaissance à l'académie royale de Belgique du rapport adressé par cette commission au ministre.

Il en résultait que, en général, le triptyque était dans un état de conservation parfaite, mais que certaines parties avaient plus ou moins souffert. Le panneau central spécialement avait besoin d'être nettoyé des repeints et consolidé (1). Ce fut sur ce rapport que la restauration de l'œuvre fut décidée. MM. Étienne Le Roy et Van Regemorter furent chargés du travail.

(1) Voici en quels termes la commission décrivait l'état de la *Descente de Croix*.

DESCENTE DE CROIX. Ce chef-d'œuvre, quoique souffrant et réclamant des soins immédiats, est, en général, assez bien conservé ; quelques parties, gravement compromises, font cependant exception. Le panneau sur lequel il est peint est parfaitement sain : le dos, couvert d'une couche de goudron, est garni de crampons de fer, aussi la surface du côté de la peinture est-elle assez unie ; toutefois, plusieurs planches se sont disjointes. L'une des fentes traverse horizontalement l'épaule du Christ, une autre, la figure de St. Jean. Ces fentes ont été mastiquées et retouchées. La peinture écaillée en plusieurs endroits très importants, s'est soulevée et forme des boursouflures ; l'épaule gauche du Christ et les parties environnantes ont surtout beaucoup souffert ; elles ont été autrefois restaurées au mastic et couvertes d'un mauvais repeint. Ce mal existe encore dans plusieurs parties du tableau : entre autres le bras droit du Christ et le genou en ont été atteints. Des écaillures se font remarquer dans la main droite, au cou et à d'autres parties du corps du Christ. Un mauvais repeint se remarque aussi sur la cuisse droite. Quelques glacis paraissent avoir disparu sous des mains inhabiles. La figure de la Vierge a souffert par des retouches qui ont changé la couleur. La main droite, ainsi que celle de Nicodème, ont été mastiquées et repeintes. Sauf quelques exceptions, la tête de Madeleine est bien conservée ; seulement une partie du bras de cette figure est très malade ; il est en pleine lumière sur l'avant-plan du tableau, on y observe une grande tache de repeint ; la couleur se détache tout-à-fait du panneau. D'autres écaillures, également

Dans sa séance du 3 avril 1854, l'académie royale de Bruxelles prit connaissance d'une communication de M. le Ministre de l'Intérieur, annonçant que M. Van Regemorter ayant désiré ne pas prendre part à ce travail, M. Étienne le Roy avait été seul chargé de restaurer *la Descente de Croix*. Le 7 août 1856, le tableau avait repris sa place dans la cathédrale d'Anvers. Pour les deux triptyques, l'*Erection de la Croix* et la *Descente de Croix*, on paya 10.400 francs. La ville d'Anvers intervint dans cette dépense pour 2600 frs. ; la province, pour 2000 frs. ; l'Etat, pour 3200 frs. ; l'église, pour 2600 frs.

Gravures :

Les trois panneaux antérieurs : V. S. 360, 9 et 50, Victor Green, 1790.

Panneau central *(La Descente de croix)* : V. S. 342, Lucas Vorsterman,

susceptibles d'être refixées, se font remarquer dans la draperie, dans le dos nu de l'homme penché sur la croix, dans la draperie rouge de St. Jean, et en d'autres endroits heureusement moins importants. Du reste, la plupart des têtes et une majeure partie de ce chef-d'œuvre sont en état de parfaite conservation.

Présentation au temple *(Volet droit de la Descente de croix)*. Ce tableau un des mieux conservés, a pourtant quelques écaillures heureusement peu graves ; une fente horizontale traverse la partie supérieure ; elle fut autrefois mastiquée et repeinte ; des fragments de mastic se détachent et tombent, des retouches noires se montrent également au cou de la Vierge.

La Visitation *(Volet gauche de la Descente de croix)*. L'état de ce panneau laisse plus à désirer vers le centre du tableau, et surtout dans la partie supérieure représentant un perron. Il existe de fortes écaillures de couleur, quelques-unes sont même tombées ; la draperie qui couvre le ventre de la Vierge est en grande partie mastiquée et couverte de fort mauvais repeints ; le même défaut se remarque dans le perron susdit ; la main gauche de la Vierge a été mal retouchée, ainsi que plusieurs autres endroits. Le mastic employé pour boucher la fente qui se trouve dans le haut du tableau, s'est détaché partiellement ; ce qui reste est couvert de retouches qui ont poussé au noir.

Le Saint Christophe *(Revers du volet gauche)*. Ce tableau se trouve comme le précédent dans un état assez malade ; une grande quantité d'écaillures et de boursouflures existent dans le bas de cette œuvre, et principalement dans la jambe et dans le ventre du saint ; la tête et l'épaule gauche n'en sont pas exemptes. On y remarque aussi beaucoup de repeints noircis entre autres à la cuisse et à l'épaule. Comme c'est le revers de la *Visitation*, la même fente s'y trouve et le mastic offre le même défaut.

L'Ermite *(Revers du volet droit)*. Ce tableau est assez bien conservé ; toutefois il offre des parties à refixer, mais heureusement dans des endroits peu importants. La séparation du panneau antérieur du volet droit s'y montre aussi avec les mêmes inconvénients.

Bulletin de l'Académie royale de Bruxelles, XIV, A 255 et 385, XVI, A 568, XVIII, A 352, XXIII, B 175.

1620 (Dédicace : Illustrissimo Eccell^{mo} ac Prudentissimo Domino, D^{no} Dudleyo Carleton equiti, magnæ Britanniæ regis ad confœderatarum Provinciarum in Belgio ordines, legato ; pictoriæ artis egregio admiratori Petrus Paulus Rubens, gratitudinis et benivolentiæ ergo nuncupat, dedicatque.) ; 343, P. Spruyt ; 343bis, C. H. Hodges (manière noire faite sur le cuivre de Vorsterman, dont le nom n'a pas été effacé) ; 344, Ragot ; 345, Anonyme (C. Galle exc.) ; 346, Anonyme (C. Galle exc.) ; 347, Erin Corr (et Franck) ; 348, Guttemberg ; 349, Thouvenin ; 350 et 361bis, J. Hunin, 1835 ; 352, W. Lenoy ; 353 et 353bis, Rich. Earlom ; 354, Anonyme (Gaspar Huberti exc.) ; 355, Piaud (lithographie) ; 356, Henry Haig ; 357, M. Aubert, 1727 ; 358, F. Wagner ; 359, Blanchard, père ; 361, Anonyme (planche en manière noire attribuée par V. S. à V. Green) ; 361bis, Anonyme ; 362, H. Garnier (reproduction de l'œuvre en possession de M. Tessaro) ; 363, Fr. Pigeot. Non décrites : Anonyme (ancienne planche, où les figures inférieures ne sont vues que jusqu'aux genoux) ; P. Lightfood ; Claessens ; Bierweiler ; J. de Prins (lith.).

Le musée du Louvre (Dessins exposés, 581) possède le dessin fait par Vorsterman pour sa planche.

Photographies : Divers anonymes.

Les deux volets intérieurs : V. S. 353, J. Young.

Volet de gauche *(la Visitation) :* V. S. 6, Petrus De Jode junior ; 7, F. Ragot ; 8, E. Jeaurat, 1719 ; 10, Anonyme (Nic. Visscher exc.) ; 11, C. Galle ; 12, Anonyme (C. Galle exc.) ; 13, A. Voet. Non décrite : Anonyme (Crépy exc.).

La gravure de De Jode n'est nullement conforme au volet de la cathédrale d'Anvers et se rapproche beaucoup plus du tableau de la galerie Borghèse. L'estampe a une forme plus carrée que le volet et la disposition des personnes est notablement différente. Dans l'estampe, Zacharie se trouve derrière la Vierge et St. Joseph monte l'escalier en lui donnant la main, comme dans le tableau du palais Borghèse. La jeune femme monte l'escalier derrière St. Joseph ; elle est prise de profil et les deux bras sont visibles, tandis que, dans le volet, elle se trouve du côté opposé de la composition, se montre de trois quarts et ne laisse voir qu'un seul bras. L'âne, qui, dans l'esquisse du prince Giovanelli, est placé sous la voûte du perron, se voit ici à côté de l'escalier, sur le premier plan, et un homme, qu'on ne retrouve dans aucune autre exécution du sujet, est en train de le décharger. Tous les accessoires présentent en outre de notables différences. Le cabinet de Paris possède une épreuve de cette estampe retouchée par Rubens.

Les planches désignées sous les nos 10 et 11 s'éloignent considérablement de la composition gravée par De Jode et du volet peint. Elles sont en largeur, et ne reproduisent que la partie du milieu de l'estampe de De Jode ; il y manque, dans la partie inférieure, l'homme, l'âne et les poules.

Volet de droite *(la Présentation au Temple)* : V. S. 48, P. Pontius, 1638 ; 49, Franç. Ragot ; 51, Anonyme (sans les deux femmes derrière la Vierge) ; 52, Anonyme (Hecquet exc.) ; 53, Anonyme (Gilles Hendricx exc.) ; 54, Anonyme (chez G. Audran) ; 55, Magd. Hortemels (cintré) ; 56, Josua Ulrich Kraus.

La gravure de Pontius est loin de rendre exactement le tableau. D'abord elle est proportionnellement beaucoup plus large que le volet. Dans celui-ci, le rapport de la largeur à la hauteur est de 15 à 41, soit un peu plus d'un tiers ; dans la gravure, le même rapport est de 18 à 23, soit plus de trois quarts. Les différences dans la composition sont également fort importantes. Les quatre figures principales : Siméon, Marie, Joseph et Anne la Prophétesse, sont fidèlement rendues, il est vrai, mais les personnages secondaires diffèrent très sensiblement. Au lieu des deux hommes derrière Siméon, on voit dans la gravure un prêtre drapé dans un ample manteau qui lui couvre la tête et, à côté de lui, un acolyte portant un flambeau enguirlandé. Au lieu des deux têtes de femme de l'autre côté du tableau, on voit dans la gravure une jeune femme tenant un enfant sur le bras et une autre femme enveloppée dans un large manteau. Dans la gravure, Siméon se trouve sur un niveau élevé de trois marches qui sont clairement indiquées, tandis que dans le tableau on ne les aperçoit guère. Le pilastre, à droite dans le tableau, est de marbre brocatelle, non sculpté, dans la gravure il est ornementé sur la face antérieure ; dans la gravure, les colonnes du fond sont autrement disposées que dans le tableau et supportent une architecture sculptée qui manque dans la peinture.

Dans la vente Brochant (Paris, 1774) se trouvait une épreuve de l'estampe de Pontius retouchée par Rubens. Elle fut vendue 160 livres. Elle est conservée au cabinet de Paris, la main de l'enfant qui tient un flambeau est entièrement refaite par Rubens (1).

Dans la vente Lebrun (Paris, 1791) figuraient deux belles grisailles peintes à l'huile sur bois au stil de grain et rehaussé de blanc : *la Visitation* composée de six figures et *la Présentation au Temple* composée de dix. Elles ont servi à Pierre De Jode (et à Paul Pontius) pour graver les deux estampes qu'on

(1) Ch. Blanc : *Le Trésor de la curiosité*. I, 242.

en connait. Vingt sept pouces sur vingt deux. Elles proviennent de la vente de M...., 1787. Vendues 2100 fr. à Lebrun » (1).

Le musée de Douai (nº 335) possède une *Présentation au Temple* (Panneau. H. 173, L. 134.), faite d'après la gravure de Pontius.

Esquisse des volets. *Photographie :* Naya.

Extérieur des volets *(St. Christophe et l'Ermite):* V. S. 17, (Saints) Remoldus Eynhoudts ; 18, C. Van Tienen.

Esquisse de l'extérieur des volets. *Photographie :* F. Hanfstaengl.

311. LA DESCENTE DE CROIX.

Lille. Musée, 460.
Toile. H. 425, L. 295.

Ce tableau se rapproche assez sensiblement de celui de la cathédrale d'Anvers. L'idée générale de la composition est identique, mais la manière dont elle est rendue diffère. Deux échelles sont plantées contre la croix ; l'une devant, à droite, l'autre derrière, à gauche. Sur l'échelle de droite se trouvent deux hommes. L'un, coiffé d'un turban, est monté jusqu'à mi-hauteur et tient en main deux bouts du linceul ; le second, tête et buste nus, est monté plus haut et étend le bras droit sur la traverse de la croix ; de la main gauche, il soutient un des bras du Christ. Deux hommes se trouvent également sur l'échelle de droite. Le premier, vêtu de rouge, n'aide point au travail ; le second, à tête chauve, se courbe par-dessus la traverse de la croix et tient le linceul des deux mains. Le corps du Sauveur descendu à mi-hauteur et enveloppé dans le linceul forme une courbe disgracieuse, décrivant un quart d'ovale. Les jambes sont raides, tout le corps a des ombres livides. St. Jean, vêtu d'une robe verte et d'un manteau rouge, a posé un pied sur un échelon inférieur ; il reçoit le corps de son maître dans les bras et sur la poitrine. Marie, vêtue de vert fané, porte la main au bras de son fils pour le soutenir. La Madeleine, vêtue d'une robe blanche et jaune d'or, est agenouillée et embrasse la main pendante du Sauveur ; Marie Cléophas, également à genoux, lève le visage en pleurs vers lui. A l'extrémité gauche se tient une vieille femme, les mains étendues, avec une expression de pitié.

(1) Ch. Blanc : *Ibid.* II, 139.

Elle a la tête couverte d'un tissu blanc, sa robe est d'un bleu sombre. Par terre se trouve un vase en cuivre dans lequel trempe un linge ensanglanté. Le coloris est varié, sans être d'une grande puissance. Il n'y a que le linceul qui ait les teintes chaudes et fortes de *la Descente* de la cathédrale d'Anvers. Le fond est sombre, les contours sont nettement arrêtés, les couleurs posées en partie par grandes masses nuancées de reflets clairs.

La composition est bien inférieure à celle du tableau d'Anvers : non seulement la ligne du Christ est disgracieuse, mais le St. Jean est gauchement tourné, la pose de la Madeleine est maniérée, la Vierge est insignifiante. Les modèles de cette *Descente de Croix* sont les mêmes qui ont posé pour celle d'Anvers. Dans la vieille femme derrière la Vierge, on reconnaît celle que l'on remarque dans le volet gauche de l'*Érection de la Croix,* dans les *Disciples d'Emaus* gravés par Swanenburg, en 1611, dans le *Christ mort sur les genoux de la Vierge* du musée de Bruxelles et d'autres compositions de cette époque.

Le tableau a quelques écaillures mal retouchées et une grosse couture imparfaitement cachée traverse de haut en bas les principaux personnages.

C'est un travail d'élève retouché dans les parties principales par le maître. Le Christ, la Madeleine, les chairs des deux disciples au sommet de la croix, la tête de la vieille femme, l'homme rouge au milieu de l'échelle, la tête et les mains de la Vierge sont repeints par Rubens.

Le tableau date de 1615 environ. Il ornait jadis le maître autel de l'église des Capucins à Lille.

Gravure : V. S. 364, Petrus Clouwet (Dédicace : Reverendo admodum, nobili doctissimoque viro Domino Dno Guillielmo Van Hamme presbytero, juris utriusque licentiato, protonotario apostolico, nec non cathedralis ecclesiæ beatæ Mariæ Antverp. Canonico dignissimo, pictoriæ et sculptoriæ artis admiratori et amatori summo DD. C. Joannes Meyssens).

Dans la gravure de Clouwet, la vieille femme derrière la Vierge manque ; la jambe droite de St. Jean est nue jusqu'au genou et sa tête cache la plaie dans le côté du Sauveur qui est visible dans le tableau ; les mains de la Vierge et les cheveux du Christ sont autrement disposés ; la pose de la Madeleine est considérablement changée ; Marie Cléophas touche le bras du Christ et lève la main gauche qui est abaissée dans le tableau ; la couronne d'épines, qui, dans le tableau, se trouve à terre, est omise, de même que l'écriteau au sommet de la croix.

Photographies : A. Braun ; Goupil.

Voir planche 110.

312. LA DESCENTE DE CROIX.

St. Pétersbourg. Ermitage, 546.
Toile. H. 298, L. 202.

Trois échelles sont plantées contre l'arbre de la croix. Sur celle de gauche est monté Nicodème, un homme d'aspect vénérable, à cheveux et barbe noirs, vêtu d'une robe sombre, ayant le linceul suspendu autour du cou. Sur les deux autres se tiennent St. Jean, vêtu d'une robe rouge, et Joseph d'Arimathie, portant un riche habit, or et blanc, dont un pan lui couvre la tête. Le Christ, entièrement détaché de la croix, est soutenu par tous les personnages du tableau et descend en ligne à peu près verticale, la tête retombant sur l'épaule gauche. Joseph d'Arimathie se penche fortement en avant et retient le corps du Sauveur par l'épaule ; St. Jean le soutient dans le dos ; le bras droit du Sauveur repose sur l'épaule de Nicodème. Marie, debout à gauche, est vêtue de violet pâle et de noir, et de ses bras entoure son fils. Madeleine, agenouillée sur le devant et tenant des deux mains le bras pendant du Christ, est vêtue d'une robe couleur lie de vin à reflets et d'une écharpe bleue.

Il règne une grande unité dans la composition ; les personnages ont une affinité très prononcée avec ceux de la *Descente de Croix* de la cathédrale d'Anvers. Le coloris est riche et éclatant, la lumière chaude. La pose de la figure du Christ est raide et désagréable ; celle des autres personnages est excellente. Après la *Descente de Croix* d'Anvers, celle-ci est la plus belle. Elle rappelle cette dernière d'une manière frappante, non seulement par les traits des personnages, mais encore par le coloris.

Le Christ est entièrement de la main de Rubens, de même que la tête de la Vierge et le linceul. Les autres parties principales sont largement retouchées par lui. Le travail préparatoire est d'un excellent élève dont le coloris harmonise admirablement avec celui du maître.

Le tableau date de 1613 ou 1614.

Il fut fait pour l'église des Capucins, à Lierre, dont il orna l'autel à droite du chœur (1). Il fut caché par les religieux lors de l'invasion des troupes de la République française (2). Plus tard, il appartint à l'impératrice

(1) MICHEL : Op. cit. 164.

(2) SMIT (en VAN GRIMBERGEN) : *Historische levensbeschrijving van P.-P. Rubens.* P. 443.

Joséphine et fit partie du musée de la Malmaison. Il fut acquis par l'empereur de Russie, en 1814.

Photographie : A. Braun.

313. LA DESCENTE DE CROIX.

Arras. Cathédrale.
Toile. H. 264, L. 186.

OMPOSITION identique à celle du numéro précédent. La seule différence notable consiste dans la manière dont Nicodème porte le linceul. Dans le tableau du musée de St. Pétersbourg, la tête de la Vierge se profile sur ce linge ; dans le présent travail, le linceul est moins large et ne s'aperçoit que sur l'épaule du disciple. Le tableau de St. Pétersbourg est plus allongé, de sorte que le bas de l'échelle à droite, visible dans le retable d'Arras, y a disparu. La robe de la Madeleine est ici d'un violet éclatant.

Le tableau est entièrement repeint et perdu. Il est probable qu'il fut exécuté par un élève et retouché par le maître, peu de temps après celui de St. Pétersbourg. La gravure publiée par Nicolas Lauwers a été exécutée d'après le présent exemplaire et non d'après celui de St. Pétersbourg.

Il provient de l'église Saint Géry à Arras, démolie en 1792, à laquelle il avait été donné, en 1650, par Jean Widebien, bourgeois d'Arras et par Marie de Douai sa femme (1).

Gravure : V. S. 366. Anonyme (N. Lauwers exc.). Dans la gravure il manque les clous et la couronne d'épines, qui, dans le tableau, gisent à terre.

Photographie : Grandguillaume.

314. LA DESCENTE DE CROIX.

Arras. Église St. Jean-Baptiste.
Toile. H. 280, L. 205.

A croix est très basse. Deux échelles sont dressées contre la traverse ; l'une devant, à droite, l'autre derrière, à gauche. Sur celle-ci, St. Joseph d'Arimathie, vêtu de vert clair, se tient penché par-dessus la croix ;

(1) PÈRE IGNACE : *Supplément aux Mémoires*, p. 566. Manuscrit appartenant à la bibliothèque d'Arras. — LE GENTIL : *Le vieil Arras*. P. 179.

il soutient le Christ par un bras et par les deux bouts du linceul. St. Jean-Baptiste, vêtu d'une robe rouge, se tient sur l'autre échelle et prend le Christ sous les deux bras. Marie est debout, à droite, les mains étendues, prête à recevoir le corps de son fils ; elle porte une robe blanche et une draperie de la même couleur. Ste. Marie Madeleine est agenouillée au pied de la croix, les bras levés par un mouvement passionné, la tête renversée, les longs cheveux flottants sur le dos ; elle est habillée d'une robe jaune, et d'une draperie vert bronzé. Dans le fond, on aperçoit la ville de Jérusalem. Par terre, une cuvette en cuivre, l'écriteau, un marteau et des clous.

Le Christ a une pose hardie, les pieds descendent en ligne droite, le haut du corps décrit un demi cercle. Marie est tendre, profondément affligée. Madeleine, mue par un élan irrésistible, lève les bras d'un seul jet.

C'est une belle et simple composition, exécutée par un élève, retouchée par le maître dans les chairs et dans le linceul ; elle date de 1625 environ.

Le tableau provient de l'église de l'abbaye de St. Vaast, à Arras.

Gravure : V. S. 365, Coenr. Waumans. (Dédicace : Ill^{mus} et Excell^{mus} Dominus Dominus Maximilianus Wilibaldus S. R. I. Dapifer heredit. Comes in Wolfegg, Baro de Walburg, et Dominus in Waldsee, Zeil et Maistetten. S. C. M^{tis} nec non Serenissimi Electoris Duc. Bavariæ, respte Belli ac intimus Consiliarius, Camerarius, Generalis Marechali locum tenens, nec non superioris Palatinatus Gubernator Domino suo Clementissimo perquam cingulariter observand. L. M. D. C. Q.).

La gravure diffère du tableau en ce qu'elle montre l'écriteau attaché à la croix, que les clous et le marteau manquent et que la couronne est autrement posée. St. Jean se trouve plus bas dans la gravure que dans le tableau ; le bras de Nicodème, tenant celui du Christ, est caché derrière la traverse de la croix dans le tableau et passe devant dans la gravure.

Photographie : Grandguillaume.

Voir planche III.

En 1886, on apprit par les journaux qu'un tableau de Rubens venait d'être retrouvé à l'Hôtel-Dieu de Montreuil s/m et que M. Hollevoet, restaurateur à Lille, était chargé de le mettre en bon état. Ce tableau est entièrement conforme à la *Descente de Croix* de l'église St. Jean d'Arras et n'est probablement qu'une copie de ce dernier.

Il est peint sur toile et mesure 270 centimètres de haut sur 202 de large. Il a été photographié par M. Leclercq.

315. LA DESCENTE DE CROIX.

St. Omer. Cathédrale.
Toile. H. 400, L. 300 environ.

La composition renferme sept personnages. A la partie supérieure de la croix, trois hommes descendent le corps du Sauveur. Deux d'entre eux sont debout sur deux échelles, le troisième est penché par-dessus un des bras de la croix. Ceux qui sont sur les échelles soutiennent le Christ au moyen du linceul passé sous la poitrine. Le troisième le tient par le bras droit. Le corps mort est descendu jusque tout près de la terre, de sorte que la Madeleine agenouillée entoure du bras gauche les deux jambes, tandis que, de la main droite, elle soutient la poitrine du Christ. Marie, également agenouillée, attire à elle le bras pendant de son fils. St. Jean, debout derrière la Vierge, maintient son maitre sous la poitrine. L'apôtre bien aimé porte un vêtement rouge ; Marie Madeleine, une robe couleur d'ambre ; la mère du Sauveur est habillée de noir et de blanc ; l'homme sur l'échelle, à droite, est vêtu de blanc ; celui à gauche, de bleu ; celui qui est juché sur le bras de la croix a le torse nu. Le groupe est bien construit ; mais la pose du Christ est extrêmement disgracieuse, son corps forme un angle droit. L'idée de le faire reposer sur le linceul plié en bande étroite est peu heureuse. Dans le fond, un paysage ; par terre, une cuvette de cuivre renfermant une éponge, la couronne d'épines et un linge ; à côté, l'écriteau et les trois clous.

Le tableau a énormement souffert, il est complètement gâté et repeint. Il reste peu ou point de la peinture primitive.

Si l'on peut se fier à l'annotation d'une chronique manuscrite conservée à la bibliothèque de St. Omer, il fut fait en 1612 et payé 250 florins à Rubens (1). Ce prix prouverait assez que le tableau était le travail d'un élève retouché sommairement par le maitre. Rien dans le grand retable ne contredit cette hypothèse. La date indiquée est vraisemblable, mais on a le droit de

(1) En ce même mois (décembre 1612) fut raccommodé l'autel de la chapelle St. Jean l'évangéliste dans l'église de Saint Omer où fut apposé un tableau de platte peinture pourtrait de la descente de N. S. Jésus Christ de la croix, et disoit-on qu'il cousta en Anvers deux cent 50 florins, sans ce qu'il cousta à l'amener puis le menuisier et tailleur d'imaige eurent cent cinquante florins. (Bibliothèque de St. Omer. Ms. 808 T. II. p. 433. Note communiquée par M. l'abbé Francis Sagot, curé de Notre Dame à St. Omer.)

s'étonner que ce travail médiocre eut quitté l'atelier de Rubens la même année que la *Descente de Croix* des Arquebusiers.

Photographie : Becquereau.

316. LA VIERGE ACCOMPAGNÉE DE DEUX ANGES QUI LUI TIRENT UN GLAIVE DU SEIN.

La Vierge, vêtue d'une longue robe, est agenouillée, les bras étendus, le regard dirigé vers le ciel où apparait le nom de Jéhovah, en caractères hébreux, entouré de rayons éclatants. Vaincue par la douleur, elle se laisse tomber sur le côté ; un ange, à gauche, la reçoit dans sa chute et la soutient. Un second ange, aux ailes étendues, à droite, touche de la main un glaive qui est enfoncé dans la poitrine de Marie. Sur le premier plan, par terre, se trouvent les instruments de supplice : une croix en forme de T, la lance, la couronne d'épines, deux clous, un paquet de verges.

La gravure de Guillaume de Leeuw porte l'indication *Rubens inventor* et non *Rubens pinxit.* Il est assez probable qu'elle fut faite d'après un dessin et non d'après un tableau. Suivant Smith *(Catalogue,* II, 1030), sir Thomas Lawrence a possédé le dessin original à la craie fait par Rubens pour cette gravure.

Gravures : V. S. (Vierges) 159, W. De Leeuw ; 160, Gugl. Piccini.

Le cabinet des estampes de la bibliothèque nationale à Paris possède une gravure de Bolswert d'après une composition anonyme attribuée à Rubens, où l'on voit Marie le cœur percé d'un glaive. Dans le fond, la passion est représentée en vision. La pièce est très suspecte.

317. LE CHRIST MORT SUR LES GENOUX DE LA VIERGE AVEC ST. FRANÇOIS.

Bruxelles. Musée. 408.

Toile. H. 410, L. 320. Tableau cintré.

Contre la paroi d'un rocher formant voûte, le Christ est assis sur un énorme cube de pierre. Marie appuie le genou sur ce bloc ; elle lève au ciel des regards pleins de douleur. Contre sa poitrine repose la tête de son fils mort. Le Christ est assis sur son linceul, dont un bout couvre le milieu de son corps. La Madeleine, agenouillée au premier plan,

tient de chaque main un des clous et les regarde attentivement. Ses cheveux retombent devant sa figure ; son attitude exprime une douleur profonde. Devant elle, l'inscription de la croix, la couronne d'épines et deux des clous sont déposés par terre. A gauche se tiennent debout deux grands anges, dont l'un montre le fer ensanglanté de la lance et dont l'autre écarte le linceul et montre la plaie béante au sein gauche du Christ. St. Jean, la main droite sur la poitrine, se tient derrière la Vierge. Derrière lui, deux vieilles femmes pleurent et devant celles-ci, à l'extrême droite, St. François marqué des stigmates, est debout, les mains jointes sur la poitrine, la tête inclinée avec une expression de pitié. Le fond est occupé à droite par un rocher grisâtre ; à gauche, par le ciel bleu que l'on voit à travers l'ouverture de la grotte.

Le tableau a gravement souffert ; les visages sont d'une couleur mate et brouillée, qui dénote le travail d'un retoucheur inhabile. Le corps du Christ est d'une pose admirable ; les chairs d'une blancheur éclatante, mais ramollies et flasques, se plissent et se marbrent d'ombres livides. Le Christ mort est une figure excellente, le St. François intéresse par son expression compatissante et recueillie ; les autres figures ont peu d'importance. Le coloris n'est pas — ou mieux n'est plus — digne de Rubens.

D'après ce qu'on peut encore en juger, le tableau doit être l'œuvre d'un élève retouchée par le maître. Le corps du Christ cependant paraît bien être entièrement de la main de Rubens.

Le peintre exécuta ce tableau à la demande du prince Charles d'Arenberg, qui en fit don à l'église des Capucins de Bruxelles, élevée en grande partie au moyen de ses libéralités. Les religieux voulurent que St. François, le patron et protecteur de leur communauté, figurât dans le tableau destiné à orner l'autel principal de leur église (1).

En 1617 et en 1619, leur couvent fut agrandi, et aux deux autels de l'église on en substitua trois, que l'archevêque Van Hove consacra le 7 avril 1620 (2). C'est fort probablement de cette dernière année que date le tableau de Rubens.

Suivant Michel, ce fut en 1616 que les ducs d'Arenberg firent don de ce retable ; suivant le même, il fut retouché déplorablement mal deux fois, en dix années, vers 1770 (3).

(1) E. FÉTIS : *Catalogue du musée de Bruxelles*, 1882. P. 430.

(2) HENNE et WAUTERS : *Histoire de Bruxelles* III. 435. — A. SANDERUS ; *Chorographia sacra Brabantiæ*, 1727. III, 33.

(3) MICHEL : Op. cit. P. 65.

Smyers dit que le tableau a été agrandi en hauteur et en largeur (1).

Il fut enlevé en 1794, par les commissaires de la République française et ramené à Bruxelles en 1815. Il souffrit énormément pendant ce dernier trajet. Arrivé à Bruxelles, on le laissa pendant plus d'un mois dans la caisse qui avait servi au transport ; quand il en sortit, il était, au rapport de la commission chargée de constater l'état des tableaux revenus de Paris, « totalement changé par l'humidité, le bas de la toile détrempée par l'eau qui avait coulé dans la caisse semblait pourrie et une graisse générale couvrait la peinture » (2).

Gravures : V. S. 368, P. Pontius (avec l'inscription : Petrus Paulus Rubens in summa P. P. Capucinorum ara pinxit Bruxellis), 1628 ; 370, Anonyme, (Pierre Mariette, Paris, exc.) ; 371, Anonyme (Michiel Bunel exc.) ; 372, F. Ragot ; 373, Anonyme (F. Landry exc.) ; 374, Langer ; 375, S. a Bolswert. Non décrite : Bierweiler (une figure de vieillard est mise à la place des deux anges).

Les planches gravées par Pontius et par S. a Bolswert diffèrent du tableau et entre elles dans les détails suivants. Dans toutes deux l'ange placé à la droite de l'estampe n'y est vu qu'en partie, tandis que dans le tableau sa silhouette et ses ailes se détachent sur le ciel. Pontius place sur l'épaule droite de la Vierge la main droite de St. Jean, ce qui n'existe pas dans le tableau où St. Jean tient la main droite sur la poitrine. S. a Bolswert reste ici conforme à la peinture. Il ne montre qu'un des pieds de St. François ; le tableau et la gravure de Pontius les montrent tous les deux. Dans la gravure de Bolswert, on aperçoit des arbres à travers l'ouverture de la grotte ; dans celle de Pontius on n'en voit pas. Par d'autres détails encore les deux planches diffèrent. Enfin le tableau est cintré, les deux gravures sont rectangulaires.

Le cabinet des estampes de la bibliothèque nationale de Paris possède une épreuve de la gravure de S. a Bolswert retouchée par Rubens.

Le musée du Louvre possède une étude (Dessins exposés, 550) pour ce tableau, faite de la main du maître. A cette étude manque le St. François qui se trouve dans le tableau. St. Jean place la main sur l'épaule de la Vierge. Ce dessin semble prouver que, dans le premier projet de Rubens, le St. François ne figurait pas.

Suivant un document manuscrit, recueilli par Mols (M. S. 5725), il y

(1) Mols : Ms. 5733. P. 150.

(2) E. Fétis : *Catalogue du musée de Bruxelles.* P. 59.

avait à Bruxelles, chez un particulier, l'esquisse de ce tableau, de 5 pieds de haut, avec une figure de plus que sur le tableau.

Il s'agit du tableau gravé par F. de Roy (V. S. 382) d'après un modèle attribué à Rubens, haut de 5 pieds, large de 3 pieds 4 pouces, et appartenant à M. Fricx, imprimeur de S. M. I. et R. à Bruxelles. On y voit le Christ mort couché sur les genoux de la Vierge ; la Madeleine est agenouillée sur le devant, deux femmes sont à côté de Marie ; St. Jean porte la main au menton, dans une attitude pensive ; Joseph d'Arimathie et son compagnon regardent le triste spectacle. Par terre, un plat de sang, les clous, le marteau, les tenailles ; au second plan, le tronc de la croix contre lequel est appuyée une échelle. Les différences avec le tableau du musée de Bruxelles sont donc considérables.

Voir planche 112.

318. LE CHRIST MORT SUR LES GENOUX DE LA VIERGE.

Toile. H. 219, L. 195.

ANS le catalogue des tableaux exposés en vente à Bruxelles, le 12 mai 1777, et provenant des collèges des Jésuites de Bruxelles, de Louvain, de Namur, de Nivelles, de Malines, d'Alost et de Mons, il s'en trouvait un, mentionné sous le n° 3, décrit en ces termes :

» Le Seigneur, après la descente de la croix, appuyé sur les genoux de la sainte Vierge, la Magdeleine à ses pieds ; deux anges sur la droite montrent la lance ; à gauche, Joseph d'Arimathie pénétré de douleur ; au-dessus de lui, St. Jean consolant la mère du Sauveur et deux femmes affligées derrière lui.

» Ce tableau est d'un coloris admirable, d'une grande fraîcheur et peint avec beaucoup de force. Toile. H. 7 pieds, L. 6 pieds 2 1/2 pouces. »

C'est le même sujet que le tableau précédent, seulement Joseph d'Arimathie a remplacé St. François.

319. LE CHRIST MORT SUR LES GENOUX DE LA VIERGE, QUI LUI TIRE UNE ÉPINE DE LA TÊTE.

Vienne. Musée impérial, 1157.
Panneau. H. 105, L. 114.

Composition de trois figures, vues jusqu'aux genoux. Le Christ mort est déposé sur un linceul blanc, de façon que le buste est relevé et le corps plutôt assis que couché. D'un côté, St. Jean vêtu de rouge lui tient le poignet ; de l'autre, la Vierge, enveloppée dans une draperie bleue, soulève le bras et tire du front de son fils une épine qui y est restée. La figure du Christ a conservé les traces de la souffrance ; sur les traits de Marie se peint la commisération.

Le tableau est entièrement de la main de Rubens ; la peinture est mince et soignée, les couleurs et les lumières fortes et unies, le fond sombre. Cette excellente pièce date de 1611 environ.

Elle provient de la galerie de l'empereur Charles VI. Le musée de Nancy (237) en possède une copie ancienne.

Gravures : V. S. 369 et 392, J. A. Prenner ; 393, J. Eisner. Non décrite : W. Unger.

Photographie : Miethke et Wawra.

320. LE CHRIST MORT SUR LES GENOUX DE LA VIERGE.

Madrid. Musée, 1563.
Toile. H. 201, L. 171.

La Vierge, drapée dans un manteau bleu clair, est assise, fixant sur le ciel un regard plein d'une profonde douleur. Plus bas, le corps mort du Christ est déposé sur un gros bloc de pierre, le haut du corps renversé sur les genoux de sa mère. La Madeleine soulève une des mains du défunt pour la baiser, l'autre pend inerte à côté du corps. Derrière la Vierge, St. Jean se voit dans une ombre épaisse, relevant un pan de son manteau jusqu'à ses yeux ; par terre, la couronne, les clous et l'écriteau. Le Christ avec sa nuance chaude ressort puissamment sur le linceul d'un blanc plus clair, mais moins transparent que la carnation. Le corps brisé en ligne anguleuse

est bien inerte, bien mort, les bras sont largement écartées et cependant il conserve la beauté de la forme et sa ligne hardie plait au regard. Il domine complètement ; lui seul est dans la lumière, tout le reste est relegué dans l'ombre et sert à faire ressortir le crucifié dans sa funèbre beauté, dans son éclat triomphant de la mort. La tête surtout, avec ses ombres molles, est supérieurement modelée.

Le tableau provient du monastère de l'Escurial auquel Philippe IV l'envoya. Il y ornait les appartements du prieur (1). Il date des derniers temps du maître.

Gravures : V. S. 376, N. Lauwers ; 378, Corn. Galle (Dédicace : Reverendissimo Amplissimoque Domino D. Joanni Chrysostomo vander Sterre Perillustris Ecclesiæ S. Michaëlis Antverpiæ, Sacri ac Canonici Ordinis Præmonstratensis Abbati Meritissimo, nec non Reverendissimi Domini Augustini le Schellier totius Ord. Præmonstratensis Generalis etc., per Brabantiam et Frisiam Visitatori ac Vicario etc. Hoc Pietatis opus D. D. C. Q. Cornelius Galle).

La gravure de N. Lauwers est conforme à celle de Corn. Galle ; seulement au lieu de la couronne, la tablette de la croix et les clous qui dans la seconde se trouvent par terre, on voit, dans la première, la couronne, les clous et l'éponge dans un plat. Ces deux gravures ont de plus que le tableau un ange qui se trouve debout entre le Christ et la Madeleine. Il pleure et tient un des clous. Par terre, il y a seulement deux clous à côté de l'écriteau et de la couronne d'épines, tandis que dans le tableau il y en a trois.

Robert Theer, de Vienne, a lithographié, d'après une composition attribuée à Rubens, une planche qui présente une grande analogie avec ce tableau. Les figures ne sont vues que jusqu'aux genoux. Le Christ est identique. La Vierge tient un des bras du Sauveur. Au lieu de la Madeleine, c'est une vieille femme qui approche la main ensanglantée de ses lèvres. A la tête du Christ, on voit en outre St. Jean, mais au lieu de se désoler, il soutient le Sauveur sous le bras. Une jeune femme qui pleure se trouve entre Marie et St. Jean.

Voorhelm Schneevoogt (377) attribue à Rubens une composition sur le même sujet, sans nom de peintre, gravée par Henri Snyers.

(1) Franc. de los Santos : *Descripcion del real monasterio de San Lorenzo del Escorial.* Madrid, 1698. P. 76.

321. LE CHRIST MORT SUR LES GENOUX DE LA VIERGE.

Dans l'église des Carmes déchaussés, à Anvers, se trouvait, avant la Révolution française, un Christ mort sur les genoux de la Vierge; St. Jean le soutenait, la Vierge lui baisait le visage et la Madeleine les mains. Suivant Descamps, il était supérieurement composé, les expressions étaient admirables, la couleur et l'effet piquants (1). Michel dit que c'était un petit tableau d'une grande beauté, dont il n'existe pas d'estampe (2). Il se trouvait placé sur un autel à la gauche du chœur. Van Grimbergen dit qu'il fut transporté à Paris pendant la révolution française, mais qu'il ne revint pas dans les Pays-Bas, parce qu'il avait été donné par Napoléon au musée de Rouen (3).

Dans la liste des tableaux envoyés à cette ville, il figure sous la désignation: *École flamande. Le Christ au bas de la croix entouré de sa famille.* Les dimensions indiquées sont 7 pieds 6 pouces de haut et 5 pieds 6 pouces de large (4).

Nous n'avons pas rencontré le tableau au musée de Rouen. A notre demande de renseignements, le conservateur M. Edmond Lebel a bien voulu nous faire savoir que, parmi les peintures exposées ou figurant à l'inventaire, il n'y a rien qui se rapproche de l'œuvre en question.

Voorhelm Schneevoogt mentionne encore les gravures suivantes:

379. Jésus-Christ mort sur les genoux de la Vierge, assise auprès du tronc d'un d'arbre par Lommelin.

380. Jésus-Christ mort sur les genoux de la Vierge, qui est entourée d'une auréole et a sept glaives dans la poitrine; de la main gauche, elle soutient la tête de son fils. Sans titre ni nom de graveur. Gilles Hendricx excudit.

381. Jésus-Christ mort sur les genoux de la Vierge. Gravé par J. Boulanger.

Dans la vente du comte de Fraula (Bruxelles, 1738, n° 316), une esquisse de Rubens, représentant le Christ mort, la Vierge et quatre figures (H. 71, L. 54 centimètres), fut adjugée à 200 florins.

(1) DESCAMPS: *Voyage.* P. 182

(2) MICHEL: *Histoire de la vie de Rubens.* P. 88.

(3) VAN GRIMBERGEN: *Historische Levensbeschrijving.* P. 393.

(4) CLÉMENT DE RIS: *Les Musées de Province.* P. 499.

322. LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU.

Le Christ est porté par Nicodème et Joseph d'Arimathie, tous deux revêtus d'habits fourrés. L'un tient le corps mort par les épaules, l'autre, par les jambes. Le bras gauche du Christ retombe raide et touche presque la terre. St. Jean, la Vierge et deux compagnes suivent le convoi funèbre. A gauche, on voit deux jeunes femmes, dont l'une est agenouillée près du bloc de pierre sur lequel on va déposer le Sauveur, et dont l'autre apporte une botte de paille. A travers l'ouverture cintrée du tombeau, on voit la campagne.

A en juger par la gravure, cette œuvre date des derniers temps de Rubens. Il y a une ressemblance frappante entre la jeune femme chargée de la botte de paille et le St. Jean d'un côté, et la figure de ce disciple et celle de la Madeleine telles que Rubens les représenta dans le *Christ mort sur les genoux de la Vierge* du musée de Madrid (notre n° 320) de l'autre. L'idée de la composition et la disposition des personnages a été évidemment empruntée par Rubens au tableau de Michel-Ange de Caravage, dont il est question dans le numéro suivant. Cependant la pose du Christ, comme celle des autres acteurs de la scène, a été profondément modifiée.

Gravure : V. S. 385, J. Witdoeck.

Smith *(Catalogue.* II, 164) dit que M. Norton possédait, en 1830, l'esquisse de ce tableau.

323. LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU.

Vienne. Galerie Liechtenstein, 72.
Panneau. H. 87, L. 64.

St. Jean et Joseph d'Arimathie portent le corps mort du Christ au tombeau, sur le bord duquel ils sont parvenus. Le premier tient les mains sous les bras du Sauveur, le second sous les genoux. Un des bras du Christ pend jusqu'à terre. Dans le fond, on aperçoit Marie, les mains jointes, ainsi que deux jeunes femmes dont l'une pleure et dont la seconde a la douleur empreinte sur la figure. A droite, coupé par le cadre, on voit un homme appuyé sur une canne. La pièce est peinte dans une tonalité énergique et chaude sur un fond brun. Quoique de petite dimension, elle est largement traitée.

C'est une étude d'après le tableau de Michel-Ange de Caravage qui fut fait pour une chapelle de la *Chiesa Nuova* à Rome et se trouve actuellement au Vatican. Elle date probablement du séjour de Rubens à Rome.

Le tableau de Michel-Ange Caravage a été gravé par P. Soutman (V. S. 387), probablement d'après une copie ou un dessin appartenant à Rubens.

Le maître anversois, n'a pas suivi exactement son modèle, tel qu'il fut gravé par Soutman. Dans son œuvre, on voit les deux jambes de Joseph d'Arimathie ; dans la gravure, on n'en voit qu'une. La coiffure et la draperie de la femme qui pleure diffèrent dans les deux représentations. L'homme appuyé sur une canne manque dans la gravure de Soutman. Celle de Pichler reproduit le tableau de Rubens et a les mêmes dimensions que la peinture.

Gravure : V. S, 388, J. Pichler.

Photographie : Miethke et Wawra.

Voorhelm Schneevoogt signale encore les gravures suivantes :

384. Jésus-Christ que l'on porte au tombeau, par Corn. Galle ;

389. Jésus-Christ que l'on pose au tombeau, sans nom de peintre ni de graveur, avec le monogramme M. H. R. (Pet. Aubry excudit).

323bis. LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU.

Selon Michel, un beau tableau dû au pinceau de Rubens et représentant le Sauveur porté au tombeau ornait, au siècle dernier, le maître-autel de l'église des Capucins à Cambrai (1).

Nous ignorons ce qu'il est devenu.

324. LE CHRIST MORT PLEURÉ PAR LES SAINTES FEMMES ET PAR ST. JEAN.

Anvers. Musée, 319.

Panneau. H. 55, L. 74.

Le fond du tableau représente une paroi de rocher sombre formant une grotte tapissée de verdure et de broussailles ; à gauche, une échappée de vue sur le paysage et le ciel bleu verdâtre ; dans le

(1) Michel : *Histoire de la vie de P.-P. Rubens.* P. 363.

lointain, la ville de Jérusalem. Le Christ nu est déposé sur de la paille et sur son linceul couvrant les reins ; la jambe droite s'avançant vers le spectateur est vue en raccourci ; le bras gauche retombe sur la cuisse ; le bras droit est soulevé par la Madeleine qui l'a posé sur ses genoux. La figure du Sauveur rappelle vivement celle du Christ dans la *Trinité* du musée d'Anvers. Autour de lui sont agenouillées cinq femmes. La première, Marie Madeleine, est vêtue d'une robe pourpre et de linge blanc ; pleine de douleur et de désespoir, elle s'arrache les cheveux blonds. La Vierge soutient le Christ dans ses bras et laisse reposer la tête du mort contre sa poitrine ; elle essaie d'ouvrir un des yeux fermés par la mort. Elle porte un manteau bleu qui lui couvre la tête. Une troisième femme est agenouillée aux pieds du Christ ; elle est enveloppée dans un manteau gris foncé et essuie ses larmes. Une quatrième femme lève au ciel sa figure en pleurs. Au second plan, on aperçoit encore une vieille femme prosternée, les mains jointes appuyées sur le sol, les yeux levés sur le Christ. St. Jean, enveloppé d'une draperie rouge, est debout derrière la Vierge qu'il cherche à consoler. A gauche se trouve, par terre, un plat de cuivre avec l'éponge ayant servi à laver le corps, un seau d'eau dans lequel plonge un linge ensanglanté, un vase à onguent, une boite en bois, un balai, un marteau et des tenailles, une lanterne et les deux clous.

Tout cela est largement et grassement peint, quoique de dimensions très réduites. Les figures forment un beau groupe serré, plein de couleurs vives et claires, ressortant sur un fond sombre. Les corps sont beaux et amples, les carnations teintées de bleu. C'est une des belles pièces de chevalet du maître. Les figures sont entièrement de sa main ; le payage et les accessoires ne sont pas de Breughel de Velours, comme l'indique le catalogue du musée d'Anvers, mais de Van Uden ou de Wildens ; probablement de ce dernier.

Le tableau fut exécuté vers 1614 et rappelle la facture de la *Fuite en Égypte* du musée de Cassel.

Il fut légué au musée d'Anvers par disposition testamentaire de Madame la baronne douairière Alphonse Van den Hecke-Baut de Rasmon, le 8 janvier 1859. La donatrice mourut le 10 décembre de la même année. En 1807, le baron Alphonse Baut de Rasmon avait acheté cette œuvre de Nicolas-François Beeckmans, marchand de tableaux à Anvers, moyennant la somme de 4048 fr. 12 centimes. M. Beeckmans l'avait acquis de la famille Cornet de Grez qui l'avait reçu en héritage, au siècle dernier.

Photographie : Anonyme.

325. LE CHRIST MORT PLEURÉ PAR LES SAINTES FEMMES ET PAR ST. JEAN.

Vienne. Musée impérial, 1158.
Panneau. H. 41, L. 54.

C'est le groupe des personnages du tableau précédent peint séparément. La facture est très délicate, le ton plus clair que celui du tableau d'Anvers. Il est entièrement de la main de Rubens. A gauche contre le bord, à moitié de la hauteur, il est signé P. P. RVBENS. F. 1.6.1.4.

Le tableau provient de la galerie de l'archiduc Léopold Guillaume. Il se trouve mentionné dans l'inventaire de la collection impériale de 1659 comme original de Rubens. A deux reprises, les catalogues de cette galerie l'ont attribué à un autre maître, Eyckmann et Eyckens.

Gravure : V. S. 391, Jos Prenner ; non décrite, une eau-forte publiée par Stampart et Prenner.

Photographie : Miethke et Wawra.

326. LE CHRIST MORT PLEURÉ PAR LES SAINTES FEMMES ET PAR ST. JEAN.

Composition qui présente de très grandes analogies avec la précédente. La pose du Christ est identique. Celle de Marie diffère, mais elle ouvre également un des yeux de son fils. Les trois figures aux pieds du Sauveur sont conservées. Celle de St. Jean est changée et un personnage est ajouté à côté de lui. A la tête du Christ, la Madeleine manque ; elle est remplacée par St. Joseph d'Arimathie et Nicodème.

La galerie du prince de Liechtenstein, à Vienne (n° 62), renferme un tableau dont la composition est identique à celle qui a été gravée par Soutman. Le catalogue de cette collection l'attribue à Van Dyck et, en effet, sa facture rappelle plutôt celle de l'élève que celle du maître. L'exécution est soignée à l'excès, le coloris froid, le dessin d'une élégance efféminée dans les détails.

Van Dyck a-t-il exécuté une variation sur le thème traité par Rubens dans le tableau précédent et Soutman s'est-il trompé sur l'auteur de cette imitation ; ou bien le graveur a-t-il eu devant les yeux un autre tableau que celui-ci, exécuté réellement par Rubens ; voilà des questions qui se posent

naturellement, mais qu'il serait téméraire de résoudre dans l'un ou dans l'autre sens.

Gravure : V. S. 390, P. Soutman.

Photographie : Miethke et Wawra.

Voir planche 113.

327-331. LE TRIPTYQUE DU CHRIST A LA PAILLE.

Anvers. Musée, 300 à 304.

Bois. Panneau central, H. 139, L. 90. Volets, H. 137, L. 42.

327. LE CHRIST AU TOMBEAU.

(Le Christ à la paille.)

Panneau central.

Le Christ mort est posé sur la pierre de son tombeau. Il est vu de face, les jambes pendantes, le torse dressé et soutenu par un des personnages. La partie inférieure de son corps est enveloppée dans un linceul blanc, le buste est nu jusqu'aux reins, la tête retombe sur l'épaule gauche. Le corps est d'une belle pâleur chaude, la couleur livide de la mort a gagné les mains et le visage et ombre légèrement la poitrine et les bras. C'est bien un mort, inspirant la pitié, inerte, flasque, souillé de sang, les cheveux ébouriffés, ne conservant de sa beauté que la blancheur de son teint.

Derrière lui, sa mère est debout, les yeux au ciel, avec une expression de suprême angoisse. Elle tient le linceul et l'élève d'une main au-dessus de la tête de son fils. Elle est enveloppée d'une draperie bleu clair, de dessous laquelle sort une manche écarlate. St. Jean, dont on ne voit que la tête, se trouve derrière elle. Une jeune femme contemplant le Sauveur, les mains jointes, la pitié peinte sur les traits, se trouve à droite ; à gauche, un vieillard soutient l'un des bras du Christ pour empêcher le corps de s'affaisser. Sur la pierre où le Christ est assis sont étendues quelques menues bottes de paille. Le fond est d'un ton sombre et neutre.

Ce panneau est entièrement de la main du maître ; le Christ est fait avec un grand soin, les autres personnages sont fort sommairement traités : leurs lignes indécises, leurs tons voilés font vivement ressortir l'éclat du Sauveur. L'expression est rudimentaire, la composition est également simple ;

le Christ seul est vraiment remarquable, comme rendu du réalisme de la mort et comme intensité du coloris. C'est en somme le même effet que celui que nous avons admiré dans la *Descente de Croix* : le corps dans sa pâleur de la mort récente contrastant avec la brillante blancheur du linceul qui l'encadre. Comme dessin, ce corps est fort différent de celui de la *Descente* : là, tout est idéalisée, ici, tout est réaliste ; là, une pose élégante est recherchée ; ici, l'attitude la plus vraie est trouvée ; mais dans leurs intentions diverses, les deux conceptions sont magistrales.

Voir planche 114.

328. ST. JEAN ÉCRIVANT L'ÉVANGILE.

Volet de droite.

Le Saint est debout, tenant de la main gauche son livre ouvert appuyé contre le corps et le feuilletant de la main droite. La tête levée et rejetée en arrière, il regarde l'aigle qui dirige son vol vers lui et dont on voit la tête et une des ailes. Pour fond, le ciel bleu avec de légers nuages. Le Saint porte une draperie rouge et un vêtement de dessous couleur d'ardoise.

La figure bien jetée rappelle le St. Jean du volet de l'*Adoration des Mages* à Malines. Elle est peinte par un élève, mais retouchée par le maître dans les parties essentielles.

329. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Volet de gauche.

La Vierge tient l'enfant Jésus debout sur un socle de marbre ; l'enfant n'a d'autre vêtement qu'une mince bande de toile blanche. Il est debout sur un linge blanc et sur une couverture de couleur jaunâtre bien claire. Il tient de sa main droite la main de sa mère et pose la gauche sur le poignet de Marie. La Vierge est debout derrière son enfant ; de la main droite passée derrière lui, elle le soutient en le regardant affectueusement et appuie sa main gauche sur le côté de Jésus. Elle est vue à mi-corps et porte une robe rouge éclatante et des manches vertes. L'expression de l'enfant est remarquablement insignifiante. Le fond est neutre et sombre.

Peinture d'élève retouchée par Rubens dans les parties essentielles.

Une copie de ce volet existe au musée de l'Ermitage à St. Pétersbourg (n° 539).

330. LA VIERGE ET L'ENFANT JESUS.

Revers du volet de droite.

Marie est debout, elle tient dans ses bras l'enfant. Celui-ci porte les deux mains à la figure de sa mère pour la caresser.

331. LE SAUVEUR.

Revers du volet de gauche.

Le Christ est debout drapé dans un large manteau fermé au cou, dont il relève un pan de la main gauche. Il tient le globe et élève la droite en bénissant. Il porte les marques des clous aux pieds et aux mains.

Ces deux revers, peints en grisailles, ont été exécutés par des élèves. Le maître a jeté quelques touches lumineuses sur ce travail peu important.

Le triptyque date de 1618 environ.

Il fut peint pour le monument funéraire de Jean Michielsen, négociant, mort le 20 juin 1617, monument érigé par sa femme Marie Maes qui mourut le 24 janvier 1633. Le tableau se trouvait anciennement à la cathédrale d'Anvers, contre un pilier de la petite nef du milieu, à gauche. Mols nous a conservé l'épitaphe qui est bien curieuse :

Deo Optimo Maximo Sacrum.

Jacet hocce non jacet sepulcro conditum non conditum Joannis instar quod fuit Michielsii nam lege fati sæculo demortuus non conjugi Mariæ pudicæ mente vultu Masiæ cujus sibi superstes ipse vivit in præcordiis spiratque vivus in quaterno pignore. Requiem siste viator apprecare perpet. longos superstiti dies xynoridi.

Obiit A° MDCXVII, XX junii.

Une copie du panneau central se trouve encore dans le pourtour du chœur de la cathédrale d'Anvers, où il orne le monument élevé à la mémoire d'Arnold-François de Pret et de Marie-Pétronille Moretus, son épouse. Elle fut faite, en 1830, par P. A. Verlinde.

L'original fut transporté à Paris, en 1794, et ramené à Anvers, en 1815.

Gravures : (LE PANNEAU CENTRAL) V. S. 394, Nic. Ryckemans ; 395, L. A. Claessens, d'après un dessin de Duchemin ; 395bis, P. Van Cuyck ; 396, gravé

à l'eau forte par Chataigner, terminé par Massard. Non citée : F. Kellerhoven, lithographie.

La gravure de Ryckemans ne porte aucun privilège, ce qui prouve qu'elle fut exécutée avant la seconde moitié de l'année 1619.

Volet gauche. *La Vierge et l'Enfant Jésus* : H. J. Van der Borcht.

Photographie du panneau central et de la face antérieure des volets : Jos. Maes.

La collection Albertine de Vienne (nº 803) possède du panneau principal de ce triptyque un dessin fait pour le graveur.

332. LE CHRIST AU TOMBEAU.

Munich. Pinacothèque, 758.
Panneau. H. 83, L. 66.

Le Christ est déposé sur un bloc de pierre devant l'entrée de son tombeau. St. Jean le soutient par la tête et par l'un des bras. Marie relève l'autre bras et regarde le ciel avec une expression d'affliction extrême. A côté d'elle se tient une vieille femme en pleurs. La Madeleine lave les pieds du Sauveur ; une jeune compagne l'assiste en tenant un bassin. Derrière ces deux derniers personnages, on voit Nicodème et Joseph d'Arimathie, et plus loin deux femmes descendent les degrés taillés dans le roc, en portant des vases remplis d'eau. A droite, on a une échappée de vue sur le paysage rocheux.

C'est une esquisse largement brossée et cependant pleine de couleur et de lumière. Le fond est d'un gris brun, les figures éclatantes de lumière. Le Christ pâle est posé assez disgracieusement sur son blanc linceul, mais la Madeleine, aux teintes dorées, et les hommes, aux couleurs vives, ressortent bien contre la paroi sombre. L'idée générale de la composition est également belle.

L'esquisse est entièrement de la main de Rubens et faite de 1615 à 1620.

Elle provient de la galerie de l'Électeur de Bavière, à Munich.

Ce pourrait bien être le projet du tableau qui s'est trouvé à l'église des Capucins, à Cambrai.

Photographie : F. Hanfstaengl.

333. LE CHRIST AU TOMBEAU.

Berlin. Musée, 798K.
Panneau. H. 34, L. 27.

La scène se passe dans la grotte où le Christ est enseveli. Il est étendu tout droit, un bras pendant se détache sur le linceul blanc ; derrière lui, Madeleine s'arrachant les cheveux par un geste de désespoir et Marie Cléophas en pleurs, dont les cheveux retombent devant la figure. A droite, deux torches allumées.

Peinture d'une pâte solide comme de l'émail. Pièce étrange et unique dans l'œuvre de Rubens. Elle ressemble à une esquisse et est cependant bien terminée. C'est probablement un travail du maître datant de son séjour en Italie.

Ce petit panneau fut acquis dans la vente de la collection Demidoff (Florence, 1880) au prix de 7900 francs. Il avait été adjugé 25000 frs. à M. Petit, dans la vente Démidoff de 1868. Smith *(Catalogue,* II, 1121) nous apprend qu'il avait été acquis par M. Ervine dans le palais Colonna et vendu à Thomas Duncombe, au prix de 400 guinées.

Photographie : Anonyme.

Voorhelm Schneevoogt mentionne encore, sous le n° 397, un *Christ au tombeau,* d'une autre composition. Estampe gravée par un anonyme, publiée par J. C. Visscher.

E) LE NOUVEAU TESTAMENT
DEPUIS LA RÉSURRECTION DU CHRIST JUSQU'A L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

334-339. TRIPTYQUE DE LA RÉSURRECTION DU CHRIST.

Anvers. Cathédrale.
Bois. Panneau central, H. 185, L. 109. Volets, L. 55.

334. LA RÉSURRECTION DU CHRIST.

Panneau central.

Le Christ tout nu, à l'exception d'une draperie blanche, qui, de son épaule, descend sur le milieu du corps, se tient debout sur le roc, dans lequel est taillé son sépulcre ; de la droite, il tient une palme ; de la gauche, la hampe longue et mince du labarum formé d'une banderole rouge. Il se détache sur un fond sombre ; sa tête est enveloppée des rayons d'une blanche gloire ; dans le coin gauche, en haut, on voit le ciel bleu semé de nuages. Par terre, les soldats s'éveillent et se lèvent pleins d'effroi ; l'un, au milieu, tourne vers le spectateur son beau torse brun ; un autre, à droite, est assis regardant le Christ ; un troisième, accroupi à gauche, protège de la

main ses yeux contre la clarté que projette le Sauveur. Derrière lui, un soldat terrifié prend la fuite, un autre, coiffé d'un casque, est livide de terreur ; le dernier, un homme à turban, regarde attentivement le miracle. A l'extrémité droite, on voit un chien. Dans les nuages, on distingue quelques têtes d'anges. Les figures ont la grandeur moitié nature ; la peinture est d'un ton sombre sur lequel les chairs se détachent assez vivement. La tête du Christ est belle, mais sa pose est peu noble.

Somme toute, c'est une œuvre secondaire du maître, sans grande originalité, assombrie probablement par le temps. Le travail méticuleux et les contours nets, indiquent suffisamment une œuvre de la première époque.

Le Christ est de la main de Rubens, de même que le soldat assis sur le devant ; le reste est le travail d'un élève, retouché par le maître.

Voir planche 115.

335. SAINTE MARTINE.

Volet de droite.

AINTE MARTINE est représentée contre un fond de bâtiment sombre ; elle tient dans sa droite levée une palme, de la gauche elle relève la draperie violette jetée sur sa robe rouge. Elle est debout sur un socle de marbre sculpté ; autour d'elle tombent les colonnes brisées d'un temple ; derrière elle, on distingue une statue d'Apollon.

Figure timidement faite qu'on dirait de Martin Pepyn ou d'un artiste de l'école antérieure à Rubens.

336. SAINT JEAN BAPTISTE.

Volet de gauche.

AINT JEAN BAPTISTE est représenté debout, vêtu d'unepeau de mouton. Les bras et les jambes sont nus. La main gauche est levée, la droite tient la draperie. Dans le fond, un arbre et un ciel nuageux ; par terre, une épée.

Peinture sombre, timide comme la Ste. Martine. Dans les deux volets, les chairs sont de Rubens ; le reste est un travail d'élève, retouché par le maître.

337-338. *Revers des volets.*

Sur le revers de chaque volet, il y a un ange, debout la main à l'anneau d'une porte, comme s'il était prêt à l'ouvrir. Ce sont deux très gracieuses figures entières, à grandes ailes repliées, peintes en grisaille.

339. PORTRAIT DE JEAN MORETUS.

Dans un cadre ovale, au-dessus du panneau central, deux anges sculptés tiennent le portrait peint de Jean Moretus. Cette peinture, largement traitée, est le travail d'un élève, retouché par Rubens. On prétend sans raison que c'est une copie faite par Guillaume Herreyns, d'après le portrait que possède le musée Plantin-Moretus. L'œuvre est originale, elle n'a pas été transportée à Paris, et doit donc avoir été conservée à Anvers, de 1794 à 1819. Lorsqu'en 1887 les tableaux du monument de Jean Moretus furent restaurés, nous avons eu l'occasion de voir le portrait hors de son cadre et nous avons pu nous convaincre de l'exactitude des faits que nous avançons.

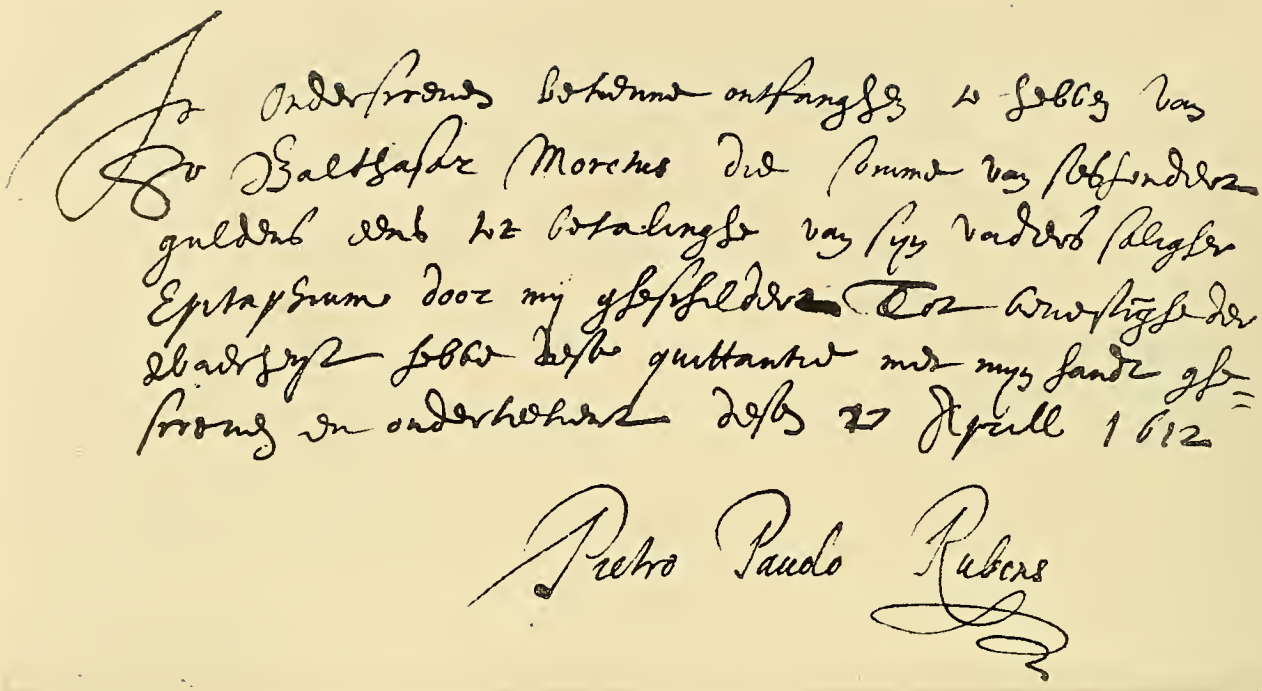
L'encadrement en marbre date de 1819, l'ancien monument ayant été détruit sous la République française ; l'inscription également renouvelée reproduit l'épigraphe ancienne consacrée à Jean Moretus et à Martine Plantin. On y a ajouté les mots suivants : « Priori cœnotapho sæculo elapso destructo optimo progenitori liberi et nepotes nob^is^ D^ni^ Francisci Joannis Moreti ejusque sororis nob^is^ D^næ^ Mariæ Petronellæ Moretus conjugis nob^is^ D^ni^ Arnoldi Francisci Josephi Baronis de Pret novum erexerunt anno MDCCCXIX. »

Le tableau fut fait par Rubens, à la demande de la veuve de Jean Moretus, pour orner la tombe de ce dernier qui mourut le 22 septembre 1610, de sa femme Martine Plantin et de leurs descendants. Le monument funéraire fut construit dans la seconde chapelle à droite du pourtour du chœur de la cathédrale d'Anvers, où il se trouve encore. Les peintures du triptyque furent payés 600 florins, comme l'atteste la quittance délivrée par Rubens à Balthasar Moretus, fils de Jean, dont voici la traduction :

« Je soussigné reconnais avoir reçu de Sr Balthasar Moretus la somme de six cents florins, en paiement de l'épitaphe de feu son père peint par moi. En foi de quoi, j'ai écrit et signé de ma main cette quittance, ce 27 avril 1612.

Petro Pauolo Rubens ».

Ce document, reproduit ici, est conservé au musée Plantin-Moretus.



Une lettre écrite par Balthasar Moretus à Jean Bleuwart, le 16 novembre 1617, constate que dans cette somme n'était pas compris le panneau qui fut payé à part au sculpteur Otmar Van Ommen le père (1). Ce dernier artiste exécuta aussi l'encadrement du tableau qui était fort riche. Il se fit aider par un confrère qui exécuta les figures de génies.

D'après le compte de Van Ommen, il y avait sous le triptyque un vase, figurant probablement une urne tombale, longue de neuf pieds. Entre cette urne et le tableau, on voyait deux grands cartouches. A droite et à gauche du tableau se trouvaient un pilastre sculpté et un feston. Les volets étaient ornés de sculptures. Au-dessus règnait une frise sur laquelle on voyait un grand vase. Il y avait là en outre deux guirlandes qui se réunissaient en un feston pendant ; deux lampes, deux cartouches sous la frise, deux petits génies, deux vases surmontés de lampes et deux dauphins. De chaque côté se trouvait une grande conque. Pour tout le travail et le bois, le sculpteur portait en compte 1058 florins et 10 sous. Balthasar Moretus tomba d'accord avec lui pour réduire

(1) Nos vero pro imagine, quam optimo parenti posuimus sexcentos florenos persolvimus : pro imagine inquam sola : nam tabulæ ligneæ pretium alius accepit, qui parerga adornavit, et haud vilem operæ suæ mercedem exegit. *(Archives du musée Plantin-Moretus.* Lettres latines 1615 à 1620. P. 154.)

cette somme à 860 florins (1). Il eut en outre à payer 270 florins au doreur, 82 florins au forgeron, 25 florins 12 sous pour la plaque de cuivre, 55 florins pour la gravure de l'inscription et 4 florins 15 sous pour la fonte des lettres : *Christo resurgenti sacrum*. Toutes ces sommes et quelques autres menues dépenses formèrent un total de 2000 florins (2).

(1) Rekeninghe voor mijn heere Moretus van die sulpulture, die ick voor hem gemackt ende gestelt hebbe ende met al die siraten daer toe gedan al soo hier na volcht :

Inden eersten ghesneden 2 groote vlughels an het stuk verdint een hondert ghuldens compt.	200 ghl.
Noch ghesneden die groote vasse lanck wessende 9 voeten daeran verdint 36 ghl. compt.	36 »
Noch ghesneden die 2 festonnen met een hangende feston sammen verdint 72 ghl. compt.	72 »
Noch ghemackt den grooten pot boven op het warck, daeran verdint 15 ghl. compt.	15 »
Noch ghemackt 2 lampen an het stuck verdint 2 ghl compt.	4 »
Noch ghesneden die siraten in die frisse daeran verdint 8 ghl. compt. . . .	8 »
Noch ghesneden die 2 kortoessen onder die frisse an het stuck verdint 2 ghl. 10 stuij. compt.	5 »
Noch ghesneden 2 groote kortoessen onder tussen die groote vasse an het stuck verdint 3 ghl. 10 stuij. compt.	7 »
Noch ghesneden 2 siraten op die pillasters an het stuck verdint 3 ghl. compt. .	6 »
Noch ghemaeckt 2 krollen op die pillasters an het stuck verdint eennen gulden compt.	2 »
Noch ghesneden 2 kinderkens an het stuck verdint 30 ghl., compt. . . .	60 »
Noch ghesneden die groote schulp van beijde sijden schoon compt. . . .	16 »
Noch ghesneden die vassen daer die lampen opstaen met die 2 dolfijnnen sammen verdint 18 ghl., compt.	18 »
Noch van hout dat ick tot het warck gelevert hebbe met allen die dachhurren die het mij ghekost hebben te weeten het schrijnwarck ende voor mijnnen soon ende hooftsweer ende arrebeijt die ick ghehadt hebbe samen ten nausten overslagen sees hondert guldens. Somma bedracht tien hondert ende negenveertich ghulden.	
Geaccordeert in de presentie van mon frere Theodore Galle tot fl. 860 (Note de B. Moretus).	
Noch hebbe ick verschoten om het warck tot diversche reijssen tot den beldesnijder te brenghen ende wederom te hallen ende om dat gheheel warck in die karcke te brenghen, samen an die arrebeijders gegeven.	3 »
Noch verschoten an die duerren ende pinneelen te witten ende te prumuren tot 2 reijssen toe	4 10
Noch hebbe ick gegeven an den tummerman Haijnderick Verplanken . . .	2 »

(*Archives du musée Plantin-Moretus*. Papiers de famille, 1606-1623. P. 227.)

(2) Despens de l'Epitaphe de feu mon père que Dieu aye en sa gloire.

A Petro Paulo Rubens pour la paincture	fl. 600 s.
A Otmaer van Ommen pour l'ouvrage du bois	» 860 »

Le monument primitif fut vendu en 1798 par les commissaires de la République française et adjugé au prix de 6 florins à un certain Truyhoven. Le tableau avait été réservé. Il fut envoyé à Paris et restitué en 1815. La famille Moretus et le curé de la cathédrale le réclamèrent à la fois. Il fut rendu à la famille Moretus, à la charge de le faire restaurer et de le remettre aux marguilliers de la cathédrale d'Anvers pour y être conservé à perpétuité (1).

Gravures : V. S. 398, S. A. Bolswert ; 399 et 400, C. H. Hodges ; 401, Anonyme (Paris, E. Charpentier, planche cintrée) ; 402, Anonyme (J. C. Visscher exc.) ; 403, Anonyme (Mariette exc.) ; 404, Math. Küsell ; 405, Herman Weyen ; 406, Anonyme (planche cintrée).

La planche publiée par J. C. Visscher est en largeur. Un grand espace, rempli par un rocher contre lequel on voit des têtes d'anges, est laissé entre le Christ et les soldats qui se trouvent à gauche. C'est encore une de ces amplifications absurdes d'une œuvre de Rubens, comme il s'en est produit beaucoup en Hollande.

A David Remeeus pour dorer l'épitaphe de feu monpère	fl. 270 s.
A Jan Tielemans pour le plomb délivré	» 5 » 8 1/2
A Hendrick Verplancken pour les estallages.	» 12 »
A Christoffel Merckx pour le fer et serrures.	» 82 »
A Hans van Eyck steenhouder pour son travail de cinq journées et demi .	» 6 » 1
Aux compagnons qui ont travaillé pour drinckgeldt	» 5 » 15
A Otmar van Ommen pour ce qu'il avoit déboursé aux travailleurs etc. .	» 9 » 10
Pour la voile pendue en l'église durant l'ouvrage du Épitaphe . . .	» 3 » 12 1/2
A Pauwels van Laer pour la planche de cuivre de 36 1/2 ℔ de poix .	» 25 » 12
A Hendrick pour nettoyer la planche	» 7 »
A Jan Bruydegom pour graver les lettres de l'inscription de l'Épitaphe .	» 55 »
A Peeter van Dyck voor ses vysen en coperdraet.	» 5 » 10
A Fourmenaux pour les lettres fondues en cuivre : CHRISTO RESURGENTI SACRUM	» 4 » 15
	fl. 1952 s. 4
Depuis encore payé à David Remeeus pour dorure de l'inscription et de la liste et des piédelampes	» 24 »
	fl. 1976 s. 4
Item drinckgeld aulx serviteurs et bancquet aux maistres d'ouvrage . .	» 23 » 16
	fl. 2000

(Ibid. P. 236)

(1) SMIT et VAN GRIMBERGEN : *Historische levensbeschrijving van P.-P. Rubens.* P. 413. — CH. PIOT : *Rapports.* Pp. 401, 416.

Dans la collection Malcomb, à Londres, se trouve un dessin de la *Résurrection* par Rubens.

La Résurrection du Christ.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir notre nº 12).

La Résurrection du Christ.

Prédelle de l'*Adoration des Rois* à l'église St. Jean, à Malines (Voir nº 169).

Dans la collection du roi d'Angleterre, Jacques II, se trouvait : *une Résurrection avec onze figures qui entourent le sépulcre* (1) par Rubens.

340. L'APPARITION DES ANGES AUX SAINTES FEMMES, PRÈS DU TOMBEAU DU CHRIST.

Vienne. Galerie du comte Czernin.
Panneau. H. 112, L. 146.

Deux anges de grande taille, enveloppés de larges draperies, sont debout sur la pierre du sépulcre du Christ, au milieu des rayons qui jaillissent de leurs têtes et de tout leur corps, et parlent aux saintes femmes qui viennent visiter le tombeau. L'un des deux leur annonce la résurrection du Christ. Son compagnon leur montre le ciel.

De l'autre côté se tiennent six femmes, dont la première soulève le voile qui lui couvrait la tête, afin de mieux voir les anges ; la seconde, drapée comme une statue antique, cache une main sous sa draperie et appuie le menton sur l'autre. De la troisième femme, une vieille, on ne voit que la tête. La quatrième se penche avec un mouvement de curiosité ; la cinquième est vue de dos ; la sixième essuie ses larmes. Le fond est formé par une construction massive et par une paroi de rocher.

(1) *A catalogue of the collection of pictures belonging to King James the second.* London 1758. P. 66, Nº 744.

Étant donnés le nom du graveur et la manière dont la composition est dessinée on peut assigner à ce tableau la date de 1620 environ.

Gravures : V. S. 412, Luc. Vorsterman (Dédicace : Lectissimis Matronis, D. Mariæ Nerot, D. Lodoici Clarisse, Senatoris Antverp conjugi : nec non D. Magdalenæ De Schotte, D. Rogerii Clarisse, L. Fr. Urbi ab Eleesymonis, conjugi, Cognomines Divas, observantiæ testand. ergo offerebat Lucas Vorsterman); 413, Gio. Merlo (sans les paroles gravées dans la planche) ; 414, Anonyme.

Le graveur a inscrit près de la bouche du premier des anges : « *Nolite timere vos : scio enim quod Jesum qui crucifixus est quæritis. Non est hic : surrexit enim sicut dixit et videte locum ubi positus erat Dominus.* »

Photographie : J. Löwy.

Lavice appelle l'œuvre de la galerie Czernin, que nous n'avons pas vue : un « beau tableau, encore très frais. » Waagen hésite à admettre l'attribution à Rubens. « Quoique ce soit, dit-il, une peinture saisissante, dramatique dans ses motifs, délicate de sentiment, chaude mais modérée dans les couleurs, je ne saurais la regarder comme une œuvre de Rubens. Les tailles élancées, le goût archaïque dans les plis des draperies font songer à un élève. » (1)

A en juger d'après la gravure de Vorsterman, l'œuvre de Rubens présente bien les caractères critiqués par Waagen et néanmoins, il est évident que cette estampe fut faite d'après un tableau original de Rubens. Les défauts, si défauts il y a, proviennent donc bien du maitre et ne nuisent pas à l'authenticité du tableau.

Une copie de ce tableau très délicatement faite se trouve au musée de Dunkerque (n° 9). Elle est attribuée à Breugel ; elle n'est pas de lui, mais d'un autre contemporain de Rubens. A travers l'ouverture du sépulcre, on voit la ville de Jérusalem.

Voir planche 116.

341. LE CHRIST APPARAIT A LA MADELEINE.

(Noli me tangere).

Le Christ est debout, à moitié couvert d'une draperie qui lui passe sur les épaules et autour des reins ; l'une des mains est appuyée sur une bêche, l'autre est étendue vers la Madeleine à laquelle il parle. Elle

(1) WAAGEN : *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien.* P. 298.

est agenouillée devant le Sauveur, étendant les deux mains et le regardant avec affection et inquiétude. Devant elle se trouve un vase à parfum ; dans le fond s'étend un paysage où l'on distingue un gros arbre, des habitations, un lac et des montagnes.

La composition est gravée par François Van den Wyngaerde qui a inscrit sur sa planche *P. P. Rubens invent.* Cette inscription qui s'écarte de la formule ordinaire *P. P. Rubens pinxit* confirme le doute sur l'exactitude de l'attribution que fait naître la pauvreté de la composition.

Nous avons rencontré mainte peinture de ce sujet attribuée à Rubens ; pas une seule ne porte le cachet du maître.

Dans la collection Six van Hillegom d'Amsterdam, il y en a une (Toile. H. 204, L. 180) qui, dans la vente Smith van Alphen (Amsterdam, 1810), fut vendue 2700 florins.

La galerie Liechtenstein (n° 704) possède un tableau (Panneau. H. 61, L. 85) et le musée d'Oldenbourg (n° 115) en possède un autre (Panneau. H. 63, L. 122) où la même composition est placée dans un paysage attribué à Breughel de Velours.

Le 21 octobre 1718, on soumit au jugement des doyens de St. Luc à Anvers un tableau représentant le même sujet. Ils exprimèrent l'avis que l'œuvre n'était ni de Rubens, ni de Breughel, mais qu'elle était bien peinte (1).

La chapelle des Jésuites à Bruxelles possède un grand tableau représentant la même composition, seulement on y voit par terre le chapeau de paille du Christ.

Gravures : V. S. 415, Fr. Van den Wyngaerde ; 416, la même planche dans un passe-partout ; 417, A. Lommelin, 1673.

Le tableau du musée d'Oldenbourg a été photographié.

342. LE CHRIST A TABLE AVEC LES DISCIPLES D'EMAUS.

Le Christ vu de face est assis à table ; il rompt le pain, en levant les yeux au ciel. L'un des disciples, le dos tourné vers le spectateur, fait mine de se redresser, tout surpris en reconnaissant le Sauveur. Le second, assis à droite, écarte les mains avec un geste d'extrême surprise. Derrière ce dernier se tient debout une vieille femme qui sert à boire ; à l'extrémité gauche, un jeune domestique apporte un plat. Sur la table se trouvent, outre

(1) *Resolutieboeck. F.* 99 v°.

le pain, des asperges et de la viande. Un chien ronge un os dans le coin à gauche.

La gravure est signée et datée *Pet.-Paul Rubens pinxit. W. Swanenburg sculp. et excud.* A° MDCXI (1611). C'est la plus ancienne de celles qui portent un millésime.

Comme l'indique cette date, le tableau fut fait dans les premières années après le retour de Rubens de l'Italie.

La composition est très heureusement mouvementée : la figure du Christ est touchante. La beauté de l'œuvre doit avoir frappé les contemporains, car on lit sous la gravure des vers signés des initiales de Petrus Scriverius et renfermant un chaleureux éloge du maître qui venait de débuter dans sa ville natale :

Si quis Apellea dubius versatur in arte,
Mittimus hunc, Manni, scitatum oracula Delfos.
At Christum superas remeasse in luminis oras
Non dubium est. Siquidem Emmausi post fata duobus
Frangere spectatus panem mirantibus olim.
Nos pictam historiam nostri miramur Apellis.
P. S. ex tempore.

A voir les deux premiers vers de cette inscription, on est tenté de croire que le tableau appartenait, en 1611, à un amateur de Delft nommé Mannius (De Man). Le fait qu'il fut gravé en cette année et en 1643, par des artistes habitant la Hollande, nous semble prouver que, dans la première moitié du XVIIe siècle, il se trouvait dans ce pays.

Gravures : V. S. 420, P. van Sompelen, 1643 ; 421, W. Swanenburg, 1611 ; 422, Anonyme (Daret exc.) ; 423, Anonyme (P. de Jode exc.) ; 424, Anonyme (M. van Lochem exc.) ; 425, Picart ; 426, A. Lommelin ; 427, Anonyme (J. C. Visscher exc.) ; 428, Anonyme (les figures vues jusqu'aux genoux seulement) ; 429, Anonyme (S. Bonnart exc.) ; 430, Jean Simon ; 431, J. Gole.

Lommelin a introduit dans sa planche, comme dans d'autres compositions de Rubens, un fond d'architecture de sa façon ; il a entouré la tête du Christ d'une auréole. Dans l'estampe publiée par J. C. Visscher, des détails de haute fantaisie ont été ajoutés par le graveur : un paysage avec trois pélerins que l'on voit par une porte ouverte et sur le devant un grand chat. J. Gole a élargi la composition et orné le fond de deux niches et d'une draperie ; il a omis le chien.

Voir planche 117.

343-344. LE CHRIST A TABLE AVEC LES DISCIPLES D'EMAUS.

Dans les comptes de la succession de Rubens nous voyons qu'un tableau « d'Emaüs » fut donné à l'hôtelier du Lion d'or, à Bruxelles, à qui Rubens l'avait promis (1) et qu'un autre *Emaüs* fut cédé à Albert Rubens, avec une *Susanne,* au prix total de 90 florins (2).

Dans la vente du conseiller Beeckmans (Malines, 1756) un Christ à table fut adjugé à 1250 florins. Dans la vente Jacques de Wit (Anvers, 1741), un Christ avec les pélerins d'Emaüs dans un paysage soigneusement exécuté plein d'arbres et d'accessoires (H. 71, L. 112), fut adjugé à 265 florins. Le même tableau revint dans la vente Jacques de Wit (Amsterdam, 1755) et fut vendu 295 florins à Fouquet.

345. LE CHRIST A TABLE AVEC LES DISCIPLES D'EMAUS.

Madrid. Musée. 1564.
Toile H. 143, L. 156

Sous une colonnade, chaudement éclairée par le soleil couchant, à travers laquelle on voit un lambeau du ciel et quelques bâtisses, le Christ est assis à table. Il tient de la main gauche le pain qu'il vient de rompre et lève la droite pour le bénir. Devant lui se trouve un plat de légumes. Le plus jeune des deux disciples a soulevé son chapeau et étend la main d'un geste de profonde surprise ; le plus âgé se rejette en arrière, ouvrant de grands yeux pleins d'étonnement. Un hôte ventru, le cruchon à la main, regarde la scène. Le soleil couchant laisse le premier plan dans l'ombre, mais jette sur la nappe et sur les personnages des teintes chaudes et des ombres transparentes.

Le peintre a surtout voulu faire ressortir cet effet de lumière. Son œuvre fait songer à un tableau de Jordaens, mais elle a plus de douceur et d'harmonie. Elle trahit par sa touche légère la dernière époque du maître.

(1) Aenden weerdt inden Gulden leeuw tot Brussel, gegeven eene schilderye van Emaus, die de voors. heer afflyvige hem geloeft hadde. p. memorie.

(P. Génard : *La Succession de Rubens. Bulletin des Archives d'Anvers.* II. 82.)

(2) Item den voors. Joncker Albert Rubens : Een Susanne met den Emaus voor gl. 90. (Ibid. P. 88.)

L'hôte à la face imberbe et à double menton est fait d'après le même modèle qui a posé pour l'homme assis à côté de la concubine d'Hérode dans le *Festin d'Hérodiade* (notre n° 242), et qui figure dans le *Christ chez Simon le Pharisien* (n° 254), dans *la Femme adultère* (n° 256) et dans la *Rencontre d'Abraham et Melchisédech* (n° 46).

Les paysages sont de la main du maître, le fond d'un collaborateur. Le tableau date de 1638.

Il provient du couvent de l'Escurial, où il fut envoyé par Philippe IV qui l'avait acheté à la mortuaire de Rubens, au prix de 800 florins (1).

Dans le catalogue des tableaux appartenant à la mortuaire de Rubens il porte le n° 138. A l'Escurial, il se trouvait dans la sacristie, à côté de la porte qui mène à l'église (2).

Il en existait également à l'Escurial une copie, elle ornait la sacristie du Panthéon (3). C'est probablement cette copie que don Antonio Rotondo prend pour une esquisse du tableau (4).

Gravures : V. S. 418, H. Witdoeck, 1638 ; 419, Anonyme (Van Merlen exc.).

Dans la vente Bourlamaque (Paris, mars 1770) figurait un exemplaire de la gravure de Witdoeck avec une retouche par Rubens. Elle fut vendue 30 livres et se trouve actuellement au cabinet des estampes de la bibliothèque nationale, à Paris.

Photographie : A. Braun.

Voir planche 118.

---

(1) P. GÉNARD : *La Succession de P.-P. Rubens. Bulletin des Archives d'Anvers.* II. 85.

(2) *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el real de Escorial. Por el P. F. Francisco de los Santos.* Madrid, 1657. P. 43.

(3) Ibid. P. 142.

(4) D. ANTONIO ROTONDO : *Descripcion de la gran basilica del Escorial.* P. 89. Madrid, 1875.

346-350. TRIPTYQUE DE L'INCRÉDULITÉ DE ST. THOMAS.

Anvers. Musée, 307 à 311.
Bois. Panneau central. H. 140, L. 122. Volets. H. 145, L. 56.

346. L'INCRÉDULITÉ DE ST. THOMAS.

Panneau central.

Le Christ est debout à la gauche du tableau ; son buste est nu, une draperie entoure ses reins et passe sur le bras gauche qui la porte. Un bout de linge blanc se montre sur la hanche. Il a de longs cheveux châtains, la barbe courte et laineuse. Une mince ligne lumineuse suit, comme une traînée d'étincelles, le contour du derrière de la tête. Devant lui se trouvent trois apôtres, auxquels il montre la blessure que le clou a laissée dans sa main gauche. C'est d'abord St. Jean, un homme jeune et vigoureux, aux cheveux blonds, au vêtement violet clair ; il soulève les mains en signe d'étonnement, d'admiration et de foi. A côté de lui, St. Thomas, un vieillard à cheveux rares, à barbe grise, à draperie bleu verdâtre. Il regarde la main du Christ avec une grande curiosité et avec une attention extrême, comme s'il se méfiait de ce qu'il voit. Le troisième apôtre est une belle figure brune à cheveux noirs, à barbe châtain ; il regarde le Christ écoutant sa parole. Tous les personnages sont représentés jusqu'aux genoux. Le fond est d'un noir uniforme sur lequel tranchent vivement les figures.

C'est une peinture extrêmement soignée, où le dessin est d'une régularité académique banale. Le torse du Christ est d'une carnation ferme et chaude au modelé bleuâtre, très délicatement et solidement traité. La hardiesse et l'inspiration manquent complètement.

Le tableau et ses volets sont entièrement de la main du maître.

Voir planche 119.

347. PORTRAIT DE NICOLAS ROCKOX (1).

Volet de gauche.

Le personnage est vu jusqu'aux genoux; il a la tête nue, porte une fraise à tuyaux, un habit noir et un manteau noir à doublure de martre. Une rangée de petits boutons en or ferme l'habit et les manches. Une boucle d'or orne la ceinture, une cassolette pend au poignet; la main droite est levée à la hauteur du cœur, la gauche tient un livre de prières à tranche dorée et à reliure rouge ; l'un des doigts est passé entre les feuillets. Les cheveux sont rares, coupés courts et de couleur foncée ; la barbe, plus rare encore, est brune. La tête, vue presque de profil, est belle et fine ; le regard pénétrant, les lèvres minces, légèrement entr'ouvertes, marquent la pénétration et la décision de l'esprit. Le fond est formé d'une baie de porte en pierre grise. A l'époque où Rubens le peignit, Rockox avait 53 ans. C'est un des beaux portraits du maître, fait avec soin et gardant le caractère nettement accusé de la personnalité.

Dans la partie supérieure, à gauche, la date de 1613 se trouvait primitivement inscrite et est encore reconnaissable au relief des chiffres ; plus tard, le 3 de ce millésime a été recouvert par un 5 et le tableau porte ainsi la date de 1615. Cette substitution de chiffre nous semble indiquer que le volet de gauche fut peint en 1613, et que le triptyque fut achevé et placé deux années plus tard.

---

(1) Nicolas Rockox était l'ami et le protecteur bien connu de Rubens, qui lui commanda plusieurs tableaux : *Samson trahi par Dalila* (notre n° 115), *le Retour d'Égypte* (n° 183), *le Christ au coup de lance* (n° 296), le présent triptyque et probablement le *Christ en Croix* (n° 287). Ce fut encore lui qui fit confier à Rubens l'exécution de la *Descente de Croix* (n° 307-310). Rockox était un numismate et un archéologue distingué et aimait à s'entretenir avec Rubens et avec leur ami commun Peiresc de ses études favorites. Il remplit neuf fois les fonctions de premier bourgmestre de la ville d'Anvers. Il disposa de sa fortune en faveur d'œuvres scientifiques, religieuses et charitables. Né le 14 décembre 1560, il mourut le 12 décembre 1640. Le 5 septembre 1589, il épousa Adrienne Perez, fille de Louis Perez, descendant d'une noble famille espagnole établie à Anvers et de Marie van Berchem, issue d'une maison des plus distinguées de la même ville. Il la perdit le 22 septembre 1619, sans avoir eu d'enfants.

348. PORTRAIT D'ADRIENNE PEREZ.

Volet de droite.

La femme de Rockox est vue également jusqu'aux genoux ; elle porte sur la tête un petit bonnet dont un ruban en velours noir s'avance sur le front, une fraise tuyautée, une robe de satin, une mantille de dentelles, un collier de grosses perles fines entourant le cou et descendant en triple rangée jusqu'à la ceinture. Elle tient entre les mains un rosaire à grains de corail et à chaînons d'or. Dans le haut, un rideau pourpre est suspendu contre une arcade en pierre grise.

La figure est d'aspect désagréable : elle semble loucher, ses traits réguliers sont insignifiants, les chairs des joues sont molles et flasques. La peinture est bien inférieure à celle du portrait de Rockox.

349-350. *Extérieur des volets.*

A gauche les armoiries de Rockox, à droite celles d'Adrienne Perez, toutes deux sur fond neutre. Dans le bas, un cartouche surmonté d'une tête d'ange et entouré d'une guirlande de fruits.

Le triptyque comme l'indique le millésime qu'il porte et la manière dont il est exécuté date de 1613 à 1615. Il fut peint pour être placé sur le monument funéraire que Rockox avait fait faire de son vivant dans la chapelle de la Vierge de l'église des Récollets, à Anvers, pour sa femme et pour lui-même.

Devant l'autel, une pierre sépulcrale portait l'inscription suivante : « In Christo vita. Nicolaus Rockox Eques hujus Urb. consul VIIII Adrianæ Perez conjugi clariss. P. cum qua XXX ann. concors vixit. Decessit XXII septemb. an. MDCXIX æt. LI. Ille conjugem secutus pridie idus Decembris anno MDCXL ætatis LXXX. Bene de sua bene de postera ætate meritus. »

Le tableau fut enlevé par les commissaires de la République française, en 1794, et ramené à Anvers en 1815.

Gravures : (Le panneau central) V. S. 432, Jac. Schmutzer, d'après un dessin de Gianni ; 433, P. Spruyt ; 434, Anonyme ; 435, Le Villain. Non décrite : H. Delpierre (lith.).

Dans la gravure de Spruyt, St. Thomas touche les plaies du Sauveur.

La composition du n° 434 diffère notablement de celle du tableau. Le Christ montre sa plaie de la main droite, St. Thomas la touche ; un quatrième apôtre, St. Pierre, se trouve de l'autre côté du Christ.

Photographie : Anonyme.

Le portrait de Rockox : V. S. Portraits, 274, Chataigné (pour le musée Napoléon). Non cité : F. Lauwers.

La face antérieure du triptyque a été photographiée par Jos. Maes, d'Anvers.

351. LE CHRIST CONFIANT SES BREBIS A ST. PIERRE.

Londres. Collection de sir Richard Wallace.

Panneau. H. 136, L. 117.

droite du tableau, on voit le Christ, vêtu d'une draperie blanche qui laisse à découvert un des bras et un côté du buste jusqu'à la plaie ; d'une main, il montre deux brebis dont on aperçoit les têtes ; de l'autre, il remet à St. Pierre les clefs du royaume des cieux. L'apôtre en les acceptant incline la tête et baise la main du Christ ; un manteau jaune est jeté sur ses épaules. Derrière lui, on aperçoit trois apôtres dont les deux les plus rapprochés du Christ regardent St. Pierre, tandis que le plus éloigné dirige les yeux vers le Sauveur. Le premier des trois a les traits bouffis, d'aspect désagréable, et est vêtu de rouge ; St. Jean, qui vient le second, se reconnaît à sa douce figure de jeune homme ; le troisième a une belle tête régulière ornée d'une barbe pleine. Ce dernier, de même que le Christ, St. Pierre et St. Jean sont faits d'après les mêmes modèles qui ont posé pour l'*Incrédulité de St. Thomas* (notre n° 346). La partie supérieure de la composition est occupée par un fond sombre.

Le tableau est entièrement de la main de Rubens ; il est largement traité dans un ton chaud. Le manteau rouge, qui forme un centre éclatant dans le coloris, jette ses reflets sur les mains du Christ et sur les traits de St. Pierre. La composition est d'une simplicité extrême et n'a évidemment pas coûté grand effort à Rubens.

L'œuvre date de 1616 environ. Elle fut commandée par Nicolas Damant (1), chancelier du conseil souverain de Brabant, et placée sur un petit autel, à la droite de l'entrée de la chapelle du St. Sacrement du miracle, dans l'église

(1) J. A. Rombaut : *Het verheerlykt Brussel*, 1777. P. 187.

collégiale de Ste. Gudule, à Bruxelles. L'autel et le retable devaient servir de monument sépulcral au chancelier, à sa femme et à sa postérité. Sous le tableau se trouvait l'inscription suivante :

« Au Christ libérateur et à la mémoire éternelle des très nobles époux Nicolas Damant, chevalier doré, vicomte de Bruxelles, seigneur d'Ottignies, Bauwel et Olmen, qui présida d'abord le Conseil de Flandre et fut ensuite chancelier du Brabant. En Espagne, il fut auprès de Philippe II, le puissant roi, président du conseil de Belgique et à son retour il présida le Conseil d'Etat des princes sérénissimes Albert et Isabelle. Et de Barbara Brant, une femme incomparable, laquelle, ayant suivi son mari dans un pays éloigné, mourut avant son retour. Lui décéda le 27 juillet 1616 ; elle mourut à Madrid le 6 août 1591. Eloigne-toi, passant, et songe que rien n'est plus impartial et plus injuste en même temps que la mort » (1).

Suivant les historiens de la ville de Bruxelles, le tableau fut payé 4000 florins (2) ; ce prix est bien supérieur à ce que Rubens exigeait à la même époque pour des œuvres beaucoup plus importantes ; il est probable qu'il faut lire 400 florins. Les auteurs ont loué ce tableau à l'envi et à l'excès. Georges Forster déclare que c'est le plus beau Rubens qu'il ait vu (3). Mols, Waagen, Michel en parlent avec de grands éloges; Reynolds, par contre, l'apprécie fort dédaigneusement (4). Michel nous apprend que, peu de temps avant 1771, le panneau subit un nettoyage fort inhabile (5).

Au temps de la République française, les marguilliers de Ste. Gudule vendirent le tableau à Lafontaine, de Paris. Il passa ensuite en Angleterre où il changea plusieurs fois de propriétaire. Le dernier acquéreur, M. Champion, le paya, dit-on, 5000 livres sterling. Nieuwenhuys l'acheta, en 1824, pour le

(1) Christo Liberatori S. Et æternæ Memoriæ Nobiliss. Conjug. Nicolai Damant, Equitis Aurati, Vice-com. Bruxell. Ottenies, Bauwel, et Olmen Toparchæ. Quem Flandrica primum Curia Præsidem suum habuit, dein Brabantica Cancellarium, Hispania apud potentiss. regem Philippum II Summis Belgarum Rebus Prefectum, et hæc Belgica iterum Sereniss. Principibus Alberto et Isabellæ a Consilio Status ; Et Barbaræ Brant feminæ incomparab., quæ, .dum ad remota terrarum Maritum comitatur ante reditionem ejus, terras reliquit. Obiit iste anno 1616, 27 julii. Illa Madriti 1591 postrid. Non. Sextil. Abi viator et morte ipsa nihil æquius iniquius esse cogita.

(2) HENNE et WAUTERS : *Histoire de Bruxelles*, III, 267.

(3) G. FORSTER : *Ansichte vom Niderrhein*, I. 149.

(4) J. REYNOLDS : Op. cit. II, 240.

(5) MICHEL : Op cit. P. 61.

prince d'Orange, au prix de 2500 guinées. Dans la vente du roi Guillaume II (Amsterdam, 1850), il fut acquis par lord Hertford pour une somme de 18000 florins. Waagen en disant qu'il fut payé 700 guinées a diminué son prix de plus de la moitié (1).

Gravures : V. S. 181, F. Eisen ; 182, J. Hunin ; 183, J. L. Krafft ; 184, H. Winstanley (d'après une copie en possession du comte Derby, en 1728, et attribué par le graveur à Van Dyck) ; 185, P. Spruyt ; 186, A. Cardon, 1790. Non décrite : Anonyme.

352. L'ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST.

Dans un faisceau de rayons qui descendent obliquement du ciel, en perçant de gros nuages, le Christ vu de face s'élève, les bras étendus, la jambe gauche pliée. Une grande draperie recouvre une bonne partie de son corps et flotte en larges pans à sa gauche. Du même côté planent deux anges dont l'un montre le Christ du doigt.

Onze apôtres, la Vierge et une jeune femme se trouvent sur la colline d'où le Christ s'est élevé et le suivent des yeux. Un groupe de cinq de ces personnages se tient à gauche. Un d'entre eux est vu de dos et lève la main, un autre est accroupi. La Vierge, ayant St. Jean d'un côté et une jeune femme de l'autre, se trouve au milieu. Plus à droite est un autre groupe de trois apôtres, dont le plus en vue lève les deux mains au-dessus de la tête. A l'extrême droite, deux apôtres que l'on ne voit qu'en partie se trouvent plus bas, sur la pente de la colline. A gauche, celle-ci s'élève au-dessus des apôtres et les troncs de deux arbres y sont visibles.

Suivant Smith, ce tableau se serait trouvé dans l'église St. Jean de Malines (2). Nous ne connaissons aucun témoignage qui confirme cette assertion.

Gravure : V. S. 436, S. a Bolswert. Une *Ascension,* composition indigne de Rubens, a été gravée par Bierweiler et attribuée au maitre.

Dans la vente Tersmitten (Amsterdam, 1754) se trouvait, sous le n° 433 du catalogue, un dessin à la plume de l'*Ascension* de Rubens.

Voir planche 120.

(1) WAAGEN : *Treasures.* II. 157.

(2) SMITH : *Catalogue raisonné.* IX, 50.

L'Ascension de Jésus-Christ.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir notre n° 14).

353. LA DESCENTE DU SAINT ESPRIT.

Munich. Pinacothèque, 741.
Tableau cintré. Toile H. 470, L. 273.

Dans le haut du tableau, on voit planer le St. Esprit qui darde des rayons de lumière à travers le cercle de nuages dont il est entouré. Vingt langues de feu flottent au-dessus de la tête des dix-huit personnes réunies. Elles se trouvent dans une espèce de temple dont on voit l'architecture à gauche ; à droite, on aperçoit un bout du ciel. Le groupe est placé en amphithéâtre sur trois degrés. La Vierge est au milieu du cercle des disciples. Huit sont derrière, un devant elle, un à sa droite et sept à sa gauche. Elle tient les mains jointes sur la poitrine. St. Pierre est à sa droite ; St. Jean, vêtu d'un ample manteau blanc, est agenouillé devant elle ; à gauche, un des assistants à moitié renversé étend les bras avec étonnement ; un autre les croise sur la poitrine, avec une expression d'adoration ; un troisième lève les mains jointes au ciel. Tous, excepté St. Pierre, dirigent les yeux vers le ciel pour voir le miracle et sont en admiration et en adoration à sa vue. Leur expression est pleine de piété et de naturel. Le groupe de gauche est largement et solidement composé ; celui du second plan est moins réussi. Les chairs mates, molles de contour, sans fraîcheur ni énergie, sont probablement noircies par des retouches. La lumière est chaude.

Le tableau fut fait, en 1619, pour le duc palatin Wolfgang-Guillaume de Neubourg qui le donna à l'église des Jésuites à Neubourg sur le Danube. Il formait le pendant de l'*Adoration des Bergers*, que possède également la Pinacothèque de Munich (Voir notre n° 149). Comme ce dernier, c'est un travail d'élève sommairement retouché par le maître.

Gravures : V. S. 438, P. Pontius, 1627 ; 439, Franç. Ragot ; 440, Anonyme ; 441 (même sujet dans un hexagone), Anonyme (Huberti exc.). Le tableau est gravé dans le *Catalogue raisonné et figuré de la galerie de Dusseldorf* par Pigage et Mechel.

La gravure de Pontius, dont celle de Ragot n'est qu'une copie, diffère

du tableau ; elle est rectangulaire dans le haut et ne renferme que seize personnages ; certains détails dans les accessoires ont subi des modifications.

La National Gallery de Londres possède le dessin fait pour la gravure de Pontius, probablement par le graveur lui-même.

Voir planche 121.

354. LA DESCENTE DU ST. ESPRIT.

Toile. H. 310, L. 496.

TABLEAU donné par l'archiduchesse Isabelle à l'église Ste. Gudule, de Bruxelles. Avec son pendant *la Nativité* et avec *l'Épiphanie* (Voir nos nos 153 et 161), il ornait la chapelle du St. Sacrement. Il fut vendu avec les deux autres, le 25 février 1706. Nous ne savons ce qu'il est devenu.

La *Nativité de Notre Seigneur* et la *Descente du St. Esprit* faisaient partie, lors du décès de l'Infante Isabelle, des tableaux ornant son oratoire. Le premier était sur toile ; il mesurait 8 1/2 pieds en largeur sur autant en hauteur ; le second, sur toile également, mesurait 10 pieds en hauteur et 16 en largeur. Chacun d'eux avait coûté 300 florins. L'Infante les légua à la chapelle du St. Sacrement dans l'église de Ste. Gudule à Bruxelles (1).

355. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Bruxelles. Musée, 407.
Toile. H. 490, L. 330.

DANS le haut du tableau, la Vierge monte au ciel, la main gauche levée à la hauteur de l'épaule, la droite étendue à la hauteur de la ceinture ; elle est vêtue d'une robe et d'une draperie bleu clair et se détache sur une trainée de lumière céleste. Autour d'elle, dans le ciel serein et sur un mince banc de nuages, clairs à droite, sombres à gauche, se jouent de nombreux petits anges blonds. Dans le bas, autour du tombeau, sont groupés

(1) *État des reliquaires, reliques, tableaux et autres objets de l'oratoire de la sérénissime infante Isabelle, enregistré le 27 juillet* 1639 (HENNE et WAUTERS : *Histoire de Bruxelles.* III, 237).

les disciples et les saintes femmes. A gauche se tiennent quatre apôtres dont les têtes seules sont visibles. L'un d'eux suit la Vierge des yeux, deux autres plongent les regards dans le tombeau, le quatrième observe les précédents. Puis, en allant vers la droite, viennent deux femmes, la première vêtue de jaune, la seconde de bleu ; elles tiennent le linceul et les roses qu'elles y ont trouvées. Une troisième examine l'intérieur du tombeau. Le cinquième apôtre dirige les yeux vers le ciel ; le sixième soulève la pierre du tombeau ; le septième, drapé de rouge, regarde le sépulcre ; du huitième, la tête chauve est seule visible ; du neuvième, les cheveux sont gris et la draperie jaune et bleue, comme St. Jean qui vient le dixième et étend les bras, il lève la tête au ciel ; le onzième porte une robe violet clair et une draperie blanche, son crâne est chauve, il a mis un genou en terre et étend les bras frappé d'étonnement ; le douzième est agenouillé devant la tombe ; il avance la tête sous la pierre soulevée, porte une robe de vert foncé et tourne vers les spectateurs les plantes de ses pieds.

Dans le fond, il y a une balustrade de pierre blanche sur un degré de la même pierre. Le ciel est d'un blanc bleuâtre. Sur ce fond clair se détachent vigoureusement, durement presque, les personnages, dont les contours semblent coupés à l'emporte-pièce. Les couleurs sont d'une seule venue, adoucies seulement par des reflets clairs ; elles manquent de chaleur, et ont une sécheresse fort prononcée. Cependant, le groupe inférieur est fort beau, solidement construit, très compact, conciencieusement étudié. Le coloris vigoureux, plein, éclatant dans le bas, est d'une pâleur remarquable dans le haut. Il est évident que la partie inférieure n'est pas de la même main que le groupe de la Vierge et des anges. Ce dernier est le travail d'un élève ; les figures des apôtres et des saintes femmes, par contre, sont de la main de Rubens. Nous avons ici la même juxtaposition du travail de deux artistes que l'on remarque dans la composition centrale du *St. Étienne,* au musée de Valenciennes : le coloris robuste d'un côté, les tons clairs, la peinture légère de l'autre. Le collaborateur de Rubens dans les deux tableaux a été le même : probablement Corneille Schut.

Dans son ensemble, le tableau se rapproche très sensiblement des *Miracles de St. François Xavier* et des *Miracles de St. Ignace* à Vienne et date de la même époque, 1619 ou 1620.

Pour ses différentes représentations de l'*Assomption de la Vierge*, Rubens s'inspira des compositions sur le même sujet exécutées par le Titien (musée de Venise) et par Annibal Carrache (musée de Bologne).

Le tableau provient de l'église des Carmes déchaussés de Bruxelles,

consacrée le 15 octobre 1614. Il ornait le maitre autel et fut commandé à Rubens par les archiducs Albert et Isabelle (1).

Il fut enlevé par les commissaires de la République française en 1794 et restitué en 1815. Comme pour les autres peintures, le voyage se fit dans des conditions déplorables. Elles étaient arrivées à Bruxelles le 20 novembre 1815 ; on les laissa dans leurs caisses jusqu'au 21 décembre. Alors on demanda au Commissaire général de l'Instruction, des Arts et des Sciences, à la Haye, la permission de les déballer, ce qui fut fait le 10 janvier 1816. Durant ce long séjour en plein air, par une saison inclémente, les tableaux avaient subi des détériorations graves. De la présente *Assomption*, le rapport dit ce qui suit : « L'humidite qui a pénétré dans la caisse a causé à cette peinture plusieurs grandes bosses par la contraction de la toile qui a fait plier le châssis, lequel est prêt à éclater, quoiqu'il soit très fort (2). »

Gravures : V. S. Vierges, 18, S. a Bolswert (Dédicace : R. P. Guardiano FF. Minorum Reg : Obs : Antverpiæ ceterisque ejusdem conventus alumnis (ex genio ordinis seraphici) fervidis honoris Parthenii zelatoribus : hanc Deiparentis gloriose in cælum ascendentis effigiem in debitæ observantiæ symbolum Martinus van den Enden D. C. Q.) ; 19, S. a Bolswert (de la même grandeur, en sens contraire, sans titre) ; 20, F. Ragot ; 21, Anonyme ; 22, Arnoldus Loemans ; (La Vierge seule avec les anges) 23, Anonyme (C. Galle exc.) ; 24, Anonyme (C. Galle exc.) ; 25, Anonyme (C. Galle exc.) avec quelques changements. Non décrite : Anonyme (N. Lauwers exc.).

Rubens fournit au graveur un modèle concordant si peu avec le tableau que l'on peut dire que, en réalité, celui-ci n'a pas été gravé. Mais si l'estampe de Bolswert ne présente pas une bien grande analogie avec la peinture, le caractère général cependant est le même. Dans le tableau, la Vierge lève le bras gauche, abaisse la main droite et regarde devant elle ; dans l'estampe, elle lève le bras droit, abaisse le bras gauche et dirige les yeux au ciel. A partir de la taille, sa pose est la même dans le tableau et dans la gravure, sauf que, dans la peinture, la traine est portée par des anges. L'apôtre vu de dos et agenouillé au premier plan, ainsi que les hommes qui soulèvent la pierre et ceux qui la soutiennent, la tête de la femme qui lève les yeux et tient des fleurs sont les mêmes dans le tableau et dans la gravure. Là se

(1) MICHEL. Op cit. 68. Cet auteur s'est trompé en affirmant que le tableau a été gravé par Pontius. Le catalogue du musée de Bruxelles reproduit ce renseignement erroné.

(2) E. FÉTIS : *Catalogue du Musée royal de Bruxelles.* P. 59.

bornent les concordances. Les anges groupés autour de la Vierge dans l'estampe sont entièrement différents de ceux que l'on voit dans le tableau du musée de Bruxelles, ce sont ceux qui figurent dans l'*Assomption* de la galerie impériale de Vienne.

Toutes ces gravures sont faites d'après le tableau mentionné au numéro suivant.

Voir planche 122.

356. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Londres. Buckingham Palace, 34.
Panneau. H. 102, L. 66.

La vierge, vêtue d'une robe blanche, s'élève dans les airs, entourée de douze petits anges et de plusieurs têtes d'anges. Dans le bas, à gauche, se trouve un homme à manteau pourpre très clair ; à côté de lui, St. Jean, élevant sa draperie à la hauteur de la tête ; puis une femme étendant le linceul qu'elle vient de tirer du tombeau, une seconde tenant des fleurs, une troisième soulevant la pierre. Ensuite, un apôtre regardant dans le tombeau, un second agenouillé, les plantes des pieds tournées vers le spectateur, un troisième également à genoux, portant un manteau blanc sur une robe bleu sombre. A droite, cinq apotres dont l'un élève les mains ; un autre regarde vers la tombe, il a des cheveux crépus et un manteau purpurin plus foncé.

C'est un petit tableau délicatement fait par un collaborateur et retouché par le maître pour servir de modèle à la gravure de Schelte a Bolswert, mentionnée sous le numéro précédent. Il provient des collections comte d'Orsay (Paris, 1790) ; John Purling (1801, 565 guinées) ; Simon Clarke (1802, 410 guinées) et fut acquis par le prince régent en 1816.

Gravures : V. S. 18 à 25 (Voir le numéro précédent).

Photographies : Ad. Braun et Anonyme.

357. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Vienne. Musée impérial, 1156.
Panneau. H. 458, L. 297.

MARIE, portée sur un nuage par de nombreux angelets, monte au ciel ; elle a le bras droit levé à la hauteur de la tête, le bras gauche étendu à la hauteur du milieu du corps : c'est la pose de la Vierge de l'*Assomption* du musée de Bruxelles. Seulement, dans le présent tableau, elle dirige les yeux vers le ciel et de la main droite on voit la face intérieure, tandis qu'on voit le dos de la main dans le tableau dont parle l'avant-dernier numéro. En bas, à l'extrême gauche, deux hommes s'évertuent à mettre debout la pierre qui couvrait le sépulcre ; l'un y pousse du dos, l'autre des deux mains. Devant l'ouverture du tombeau, trois jeunes femmes sont assises ; l'une d'elles a pris sur les genoux le linceul et arrange les roses qui s'y trouvent ; une vieille femme debout la regarde faire. Un homme éclaire l'entrée de la grotte. A droite se tiennent les apôtres ; avec des gestes d'étonnement et de regret, ils voient s'éloigner la Vierge. St. Pierre agenouillé par terre, rejette le buste en arrière et étend les bras ; un autre s'adresse vivement aux femmes ; un troisième, debout, lève les bras au ciel ; on en distingue encore quatre autres au second plan.

La partie inférieure est d'un coloris puissant et uni ; la forte figure de St. Pierre est vêtue d'une grosse draperie jaune et blanche, une seconde est rouge cramoisi, d'autres violettes, vertes ou brunes. La plus riche gamme de couleurs se trouve réunie ici.

Dans le tableau, on distingue trois groupes, un dans le haut, deux en bas, dont l'un à droite, l'autre à gauche. Cette division nuit à l'unité. Aussi la composition, quoique riche, le cède-t-elle à d'autres traitant le même sujet.

Les groupes inférieurs, surtout celui qui est près de la grotte, sont dans une ombre très prononcée, opaque même, tandis que la Vierge baigne dans la clarté. Ces oppositions de la lumière produisent un effet admirable.

Nous constatons encore ici la collaboration de l'élève qui peignit la partie supérieure du tableau et du maître qui exécuta la partie inférieure. Cette dernière est presqu'entièrement de la main de Rubens. Dans le groupe supérieur la Vierge et les anges ont été peints probablement par Corneille Schut et retouchés par Rubens.

A la droite du tableau, une bande de bois mesurant 16 centimètres de largeur a été ajoutée par Rubens au panneau primitif.

Le groupe d'angelets qui entoure la Vierge est celui qui figure dans la gravure de S. a Bolswert *(Magnifico)*, lequel n'a rien de commun avec le groupe du tableau de Bruxelles. La Vierge est, à peu de chose près, identique à celle de cette même estampe. Le groupe inférieur correspond assez exactement à celui des apôtres et des saintes femmes du *Couronnement de la Vierge* du musée de l'Ermitage, à St. Petersbourg.

Le tableau date bien certainement de 1620.

Il fut fait, en exécution de l'article 3 du contrat conclu entre Rubens et le préfet des Jésuites d'Anvers, le 29 mars 1620, contrat par lequel le peintre s'engage à faire un tableau pour un des quatre autels latéraux de l'église de la maison professe à Anvers ou bien de donner en échange les esquisses des 39 plafonds faits pour la même église (1).

Il fut acheté par le gouvernement autrichien qui, en 1775, délégua Joseph Rosa directeur du musée de Vienne, à l'effet de visiter les dépôts formés à Gand, à Bruxelles et à Anvers des tableaux provenant des couvents supprimés des Jésuites, et d'en retirer, avant la confection des catalogues de vente, tout ce qui pouvait convenir à la collection impériale. Il y choisit entre autres la présente *Assomption,* les *Miracles de St. François Xavier* et de *St. Ignace* et leurs esquisses, l'*Annonciation* etc.

L'*Assomption* fut évaluée à 14.000 fl. Elle était à cette époque endommagée par l'incendie et repeinte en plusieurs endroits (2).

En 1809, lorsque l'armée française fit son entrée à Vienne, M. Denon, directeur général des musées de France, reçut l'ordre de faire transporter à Paris les peintures et objets d'art restés au Belvédère. La plupart des tableaux avaient été sauvés avant l'entrée des Français et envoyés en Hongrie. Cependant l'*Assomption* de Rubens, encastrée dans le mur, était restée. Le tableau sur panneau étant trop lourd pour être transporté tout d'une pièce, Denon le fit scier en trois morceaux et de cette manière il fut emballé et transporté (2). Il a été depuis lors habilement restauré.

Il n'a pas été gravé.

Photographie : Miethke.

(1) Voir le texte du contrat. Tome I, page 44.

(2) *Catalogue du musée impérial de Vienne* I. LV.

358. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Dusseldorf. Académie, 99.
Panneau. H. 423, L. 281.

La Vierge s'élève sur les nuages, les yeux dirigés vers le ciel, la main gauche sur la poitrine, la main droite étendue d'un geste large et beau. Son grand manteau bleu flotte dans toute son ampleur à sa droite, sa robe rouge suit les ondulations de son corps ; des manches violettes serrantes sortent de sa robe. Un rayon de la gloire céleste, perçant les nuages et allant frapper un rocher à gauche, descend sur elle. Trois anges entrelacés dont l'un, à l'extrême gauche, porte une palme, et quatre têtes d'anges se voient dans les nuages sur lesquels elle s'élève. A droite, quatre anges l'entourent, échelonnés de haut en bas : le plus élevé tient une couronne de roses qu'il va poser sur la tête de la Vierge, le troisième est vêtu d'une draperie jaune, les deux autres sont nus. Le fond de la partie supérieure du tableau est formé à droite par un nuage épais, au milieu par une bande du ciel bleu, strié de nuages blancs.

A mi-hauteur, à gauche, une caverne est ouverte dans le rocher ; sur la voûte et contre les parois croît une touffe de verdure. Dans la partie inférieure du tableau, on voit douze apôtres et trois femmes. Une de ces dernières a retiré du tombeau une poignée de roses. Les quatre apôtres à droite lèvent les mains et les regards vers le ciel où monte Marie. Le premier à droite, vu de trois quarts, a l'une de ses mains cachée sous son manteau rouge ; un autre est agenouillé et porte un vêtement jaune brun ; un troisième debout et vu de dos est vêtu d'une draperie verte.

Six des apôtres à gauche regardent le ciel, deux examinent le tombeau vide et le linceul qu'ils en retirent. St. Jean vu de profil est debout ; il retire le linceul du tombeau tout en levant les yeux vers Marie. La tombe posée au milieu du tableau est de pierre grise ; par terre gisent trois livres dont l'un est ouvert.

La pose de la Vierge est noble et dégagée, son expression dénote bien l'extase ; celle des apôtres est calme et digne, le groupe qu'ils forment à droite est puissamment agencé. L'harmonie entre les figures brunes et robustes et les larges draperies formant d'énormes tâches est parfaite. En

(1) Ibid. I. LXXVII.

haut, le tableau se distingue par la légèreté, par le ton vaporeux, en bas par la force et la solidité ; d'un côté, les régions célestes avec leurs beautés éthérées, de l'autre, la terre, la réalité, ferme et compacte.

Le tableau a considérablement souffert, son frais éclat primitif a disparu et a fait place à une blancheur crayeuse, dans certaines carnations claires, et à des tons durs, dans les parties plus foncées. Malgré une restauration faite il y a une quinzaine d'années, la peinture s'est de nouveau soulevée et crevassée en bien des endroits.

Nous croyons qu'elle a été exécutée par un élève dont le travail fut retouché par le maître. Il se pourrait fort bien que van Dyck y eût collaboré ; les têtes des apôtres le feraient croire par leur tonalité brune et mate et par l'énergie de leur expression.

Le tableau doit dater d'environ 1620, à en juger par ses qualités distinctives. Cette date est confirmée par les deux faits suivants. En 1617, le maître autel de l'église de la Chapelle à Bruxelles fut bâti (1) ; Rubens l'orna de la présente *Assomption*. Pontius grava ce retable en 1624, peu d'années probablement après son exécution.

En 1711, il fut vendu, en même temps que le *Martyre de St. Laurent* de Rubens, pour une somme de 4000 écus à l'électeur palatin Jean-Guillaume de Neubourg, afin de permettre aux fabriciens de restaurer les dégâts occasionnés à leur église par le bombardement de 1695 (2). Il fut remplacé par une copie. L'acquéreur le fit transporter à Dusseldorf où il se trouve encore. On raconte que ce transport se fit sur les épaules des soldats de l'électeur. Quand, en 1794, lors du bombardement de Dusseldorf, les tableaux de la galerie furent transportés à Brême, on avait chargé l'*Assomption* sur un chariot ; mais à cause de la lourdeur du panneau, on dut l'abandonner sur le marché de la ville, faute de moyens convenables pour le transporter à une si grande distance. Quand, en 1805, la galerie prit le chemin de Munich, seule des œuvres de Rubens, le tableau resta à Dusseldorf. Il fut restauré, en 1873, par le professeur André Muller (3).

Dans le premier projet de cette *Assomption,* Rubens lui donna très probablement une forme cintrée dans le haut ; mais, pour adapter son panneau à l'autel dans lequel il devait servir, le peintre dut l'échancrer dans le haut

(1) HENNE et WAUTERS : *Histoire de Bruxelles*. III, 454.

(2) MICHEL : Op. cit. P. 71.

(3) *Zeitschrift für bildende Kunst*. 1873. P. 243 et 324.

et aux deux coins supérieurs. L'électeur Jean-Guillaume fit remplir les échancrures afin de lui donner une forme régulière ; il y fit ajouter une bande pour obtenir une forme oblongue plus normale et pour placer la Vierge plus au milieu.

L'église de St. Josse-ten-Noode possède une copie de ce tableau par Van der Borcht, laquelle y fut placée avec l'autel de l'église de la Chapelle.

Au château de Sans Souci, à Potsdam, se trouve une copie en très petit format que l'ancien catalogue de cette collection appelle une ébauche.

Gravures : V. S. 28, Paulus Pontius, 1624 ; 29, Franç. Ragot ; 30, A. Masson ; 31, C. Jegher (d'après un dessin de Sallaerts) ; 32, Anonyme (P. Kints exc.).

Dans le haut de la gravure de Pontius, on voit le Christ ouvrant les bras pour accueillir sa mère ; cette figure manque dans le tableau ; elle manque également dans la gravure de Jegher. La gravure de Masson est carrée dans le haut.

La même composition, sans le Christ, avec quelques personnages de moins, a été gravée par un anonyme dans le *Missale Romanum,* publié, en 1627, par la société des livres liturgiques à Anvers.

La Vierge de cette composition a été gravée par Adrien Mélar (V. S. 14). Elle est entourée du groupe d'anges qui figure dans l'*Assomption* de S. a Bolswert *(Magnifico)* et dans l'*Assomption* du musée impérial de Vienne.

La bibliothèque de l'université de Gand possède une contre-épreuve de la gravure de Pontius retouchée par Rubens. Au moyen de blanc et de noir, le peintre a indiqué les ombres et les lumières à renforcer. Le graveur a scrupuleusement suivi, dans la planche définitive, les corrections de Rubens. Les parties chargées de noir sur l'épreuve retouchée ressortent très vivement dans l'estampe terminée.

Mariette assure que Crozat et Hecquet ont possédé le dessin sur lequel la planche de Pontius a été gravée (1). Ce dessin passa ensuite dans les ventes Oudaan (Rotterdam, 1766) et Schorel (Anvers, 1774).

Selon Waagen, M. Holford, de Londres, possède une belle esquisse sur papier d'une *Assomption* (2).

Voir planche 123.

(1) MARIETTE : *Abecedario.* V, 93.

(2) WAAGEN : *Treasures.* II, 200.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir notre n° 16).

359. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Anvers. Maître autel de la Cathédrale.
Panneau cintré. H. 490, L. 325.

Dans la partie supérieure du tableau, la Vierge, portée et entourée par des anges, s'élève sur un nuage. La main gauche est repliée sur la poitrine, la droite est légèrement étendue, les yeux sont levés vers le ciel. Les cheveux châtain clair sont dénoués ; une écharpe de gaze blanche, soulevée par le vent, encadre la tête ; la robe est bleue ; sur les genoux est posée une riche étoffe blanche à dessins en or ; une draperie d'un rouge clair passe du bras gauche autour de la taille. La pose et les vêtements flottants marquent bien l'ascension. Le noble geste de la main droite, l'expression émue des traits, toute la figure, en un mot, traduisent le ravissement dans lequel la Vierge est plongée à la vue du ciel qui s'ouvre au-dessus d'elle. Quatre grands anges l'accompagnent ; deux à gauche tenant ensemble une couronne ; deux à droite, l'un en adoration, l'autre montrant à Marie l'entrée du ciel, indiquée par une clarté jaunâtre qui perce un nuage noir et descend sur la Vierge. Sous elle se pressent six petits anges, trois de chaque côté, qui la soutiennent et sont engagés, en partie dans le nuage sombre sur lequel elle est portée, en partie dans les plis de ses draperies. Plus bas encore, on distingue trois têtes d'angelets. Les grands anges qui sont dans la clarté, à gauche, portent des draperies de couleurs effacées ; les anges de droite, planant dans le nuage opaque, ont des vêtements aux tons éclatants, vert et écarlate.

Dans le bas du tableau, on voit une partie du tombeau de marbre que vient de quitter Marie ; deux femmes agenouillées, au premier plan, tiennent le linceul vide ; une troisième, debout derrière le tombeau, en montre l'intérieur. A gauche, St. Jean, debout de toute sa hauteur, lève les deux bras vers le ciel avec un geste et une expression de regret ; quatre apôtres, dont on ne voit guère que la tête levée vers la Vierge, s'associent à ce sentiment. St. Jean porte une draperie d'un rouge vigoureux sur une tunique très claire. A droite, un des apôtres, portant une draperie jaune brunâtre sur son vêtement de dessous d'un bleu intense, est penché sur le bord du tombeau ; son voisin

regarde également la place qu'occupait le corps de la Vierge. Deux apôtres se tiennent à côté de celui-ci, un troisième lève les mains au ciel ; derrière le tombeau se trouvent encore deux apôtres : en tout ils sont donc au nombre de douze. Le fond du tableau est formé, à gauche, par un ciel d'un bleu clair ; à droite, l'air est couvert d'une bande de nuages noirs. On distingue à peine dans cette obscurité l'entrée d'une grotte, très clairement marquée sur la gravure de Schelte a Bolswert.

Comme ensemble, le tableau est fort riche et fort harmonieux de coloris. Il fait l'effet d'un immense bouquet, où les fleurs aux teintes éclatantes sont mêlées aux pétales plus modestes et où cette diversité produit un accord ravissant. Dans cette composition, dont la moitié se passe dans les nuages et la moitié sur la terre, la partie supérieure a le caractère vaporeux propre à une scène aérienne, tandis que la partie inférieure a la solidité de tons qui convient à une scène terrestre. Le passage de la terre au ciel est clairement et poétiquement exprimé ; en bas, le tombeau de marbre et les puissantes figures qui l'entourent ; plus haut, la Vierge, gracieusement mouvementée ; plus haut encore, une gloire céleste, des couleurs qui pâlissent, des formes qui s'évaporent.

Le présent tableau, terminé entre le mois de mai et le mois d'octobre 1626, suit à vingt-deux mois de distance l'*Adoration des Mages* du musée d'Anvers (notre n° 174), payée le 23 décembre 1624 ; ces deux chefs-d'œuvre marquent le commencement de la troisième manière du maître.

Nul doute que le tableau ne soit entièrement de la main de Rubens. Il est dans un état admirable de conservation et le dernier nettoyage qu'il a subi lui a rendu le duvet de fraîcheur et l'aspect fleuri que le peintre bien certainement a voulu lui donner.

Le panneau primitif fut agrandi au moment où Rubens mit la main à l'œuvre. Cet agrandissement a été opéré sur le côté droit ; la planche ajoutée, placée en sens contraire des autres, fut reliée à celles-ci par une grosse pièce de bois et mesure 8 centimètres de largeur. Le rajustage avait été fait très imparfaitement et le tableau présentait une fente, ce qui nécessita, en 1877, le parquetage et la restauration.

Les archives de la cathédrale d'Anvers et diverses autres collections nous apprennent les faits suivants concernant son histoire.

Le 16 février 1618, les marguilliers de l'église eurent une entrevue avec Rubens dans laquelle le peintre leur exhiba deux modèles pour le maître autel. Ils décidèrent de les montrer d'abord à l'évêque et de prendre une

décision ensuite (1). Le 17 octobre 1619, le trésorier, au nom du doyen Del Rio absent, remontra que celui-ci désirait être enseveli à l'entrée du chœur du côté Nord, entre la sacristie et le chœur, de la même manière que les Ximenez ; qu'il s'y ferait construire un caveau, calculé seulement pour sa personne, et sur lequel une inscription serait placée à l'intérieur et à l'extérieur. Il offrait de payer, en guise d'aumône, à la fabrique de l'église, le tableau peint par Rubens pour le maître-autel, ce dont il pourrait être fait mention dans son épitaphe. Messieurs les chanoines consentirent à cette demande et lui députèrent Messieurs l'archidiacre et le trésorier pour lui signifier cette décision et lui donner l'assurance de leur affection (2).

Le 12 novembre 1619, Rubens conclut une convention avec Jean Del Rio, doyen de la cathédrale, et promit de peindre louablement et le mieux qu'il lui serait possible, un panneau de l'Assomption de N.-D. ou de son Couronnement, à la satisfaction de Messieurs du Chapitre, lequel panneau devait être haut de 16 pieds environ et large à l'avenant, selon que l'exigerait le nouvel autel qui devait être placé dans le chœur de l'église susdite. Le doyen promit de lui payer la somme de 1500 florins quand cet ouvrage serait agréé et placé dans son encadrement, orné comme il convenait (3).

(1) *Acta Capitularia B. M. V. Antverpiæ* (*). 16 feb. 1618. Comparuerunt æditui hujus ecclesiæ cum pictore Rubenio, exhibitisque duobus modellis summi altaris erigendi, placuit ea ostendi R^mo^ Domino et tunc concludi quæ forma præferenda videatur.

(2) 17 oct. 1619. Proposuit D. Thesaurarius nomine Decani Delrio absentis quatenus ipse desiderat sepulturam suam eligere a septentrionali ingressu chori inter presbyterium et chorum ad modum Ximeniorum, et curaret fieri parvam cellam subterraneam ad suæ personæ tantum capacitatem, una cum inscriptione intus et foris apponenda, et quod in eleemosynam fabricæ offert solvere tabulam picturæ in summo choro per D. Rubenium pingendam, cujus etiam mentio possit fieri in ejus epitaphio et Domini consenserunt in hanc petitionem, deputaruntque Dominos Archidiaconum et Thesaurarium ut ei hoc significent et ei fidem faciant de bona voluntate Dominorum.

(3) *Contrat et quittances en possession de M. le baron G. de St. Génois, à Gand.* Ick deze onderteeckent hebbende bekenne midts dezen veraccoordeert te syne met den E. heer Joannes Del Rio deken vande Cathedrale kercke van onse Lieven Vrouwen binnen Antwerpen, dat ick sal schilderen loffelyck ende tot mynen alderbesten mogelyck synde, een paneel daerop de historie van onse Lieve Vrouwen hemelvaert, oft Coronatie, tot contentement van d'heeren vanden Capittele dwelck paneel sal hooch wesen ontrent sesthien voeten ende

(*) Les actes capitulaires de la cathédrale d'Anvers dont ces articles sont extraits se trouvent actuellement aux archives de l'archevêché de Malines. Les archives de la cathédrale possèdent la copie d'une partie de ces actes.

Le 22 novembre suivant, Monsieur le Doyen remercia Messieurs les chanoines pour la concession de sa sépulture, dans les termes actés au procès-verbal de la séance du 17 octobre, et il passa devant un notaire public l'instrument de sa promesse de faire peindre un tableau par Monsieur Rubens pour le maître-autel (1).

Le 24 avril 1624, sur le rapport des marguilliers, il fut décidé de faire élargir le panneau destiné au maître-autel, parce qu'il n'était pas assez large pour remplir l'ouverture, et d'y faire ajouter des planches, aussitôt que possible, pour que l'exécution du tableau ne fût pas différée. Monsieur Rockox et son frère le bourgmestre furent envoyés à Messieurs de Berchem pour leur demander de consentir au renouvellement du vitrail dans le chœur, vitrail qui appartenait à leur famille et qui était un obstacle à l'éclairage du tableau. Six jours après, cette autorisation était accordée, à condition que dans la nouvelle fenêtre les armes de la famille ou le sujet de piété fussent rappelés (2).

breet advenant onbegrepen der maten, alles naer den eyssche vanden nyeuwen aultaer die gestelt sal worden in den hooghen choor vande voorseyde kercke, waer voore den voorseyden Eerw. heere deken my belooft heeft te betalen, hebbende tselve tot contentement gestelt, met allen de binnen lysten, verciert naer behoiren, ende sooveel myn werck aengaet, de somme van vyfthien hondert guldens eens. In teecken der waerheyt soo hebben wy dese tsamen onderteeckent den 12 novembris anno 1619. In Antwerpen.

J. DEL RIO.

Hierop ontfangen de somme van duesent gulden op rekeninghe den 30 september 1626.

PIETRO PAUOLO RUBENS.

Noch ontfangen wt handen van Sr Guilliam Carn de somme van vyfhondert gulden waermede ick onderschreven kenne gheheelyck betaelt ende voldaen te wesen van het teghenwoordich contrackt ende tot kennis ende bevestinghe der waerheyt hebbe ick dese quittancie met myn eyghen handt gheschreven ende onderteeckent. Tot Antwerpen den 10 Martii 1627.

PIETRO PAUOLO RUBENS.

(1) *Acta capitularia*, 22 nov. 1619. Dominus Decanus gratias egit Dominis pro concessione sepulturæ suæ secundum formam 17 hujus in acta relatam et advocato notario publico passavit instrumentum suæ permissionis de tabula in summo altari per D. Rubenium depingi facienda.

(2) 24 aprilis 1624. Placuit ad relationem æddituorum ut tabula depingenda in summo altari ob defectum latitudinis, ad implendum locum dilatetur, adglutinatis aliis tabulis, idque quam primum ne differatur occasio pingendi.

Et quoad renovandam fenestram vitream, quæ est quondam familiæ de Berchem, deputati sunt ad requirendum concessum D. Roccox cum consule fratre ut agant cum iis de familia et marcgravis ut consentiant in renovatione ad opus majoris luminis pro usu picturæ summi altaris.

30 aprilis. Retulit D^ns Cantor quatenus illi de familia Berchem consenserint in renovatione fenestræ vitreæ, desiderantes tamen ut aliqua memoria insignum familiæ reponatur vel imaginis piæ.

Le 16 août 1625, le Chapitre fit replacer sur l'autel des jardiniers la *Nativité du Christ* par F. Floris, qui temporairement avait orné le maître-autel (1).

En 1625, on paya à Adrien Schut 8 florins pour enduire le panneau et pour peindre le cadre en noir. La même année, on paya 38 florins à Michel Vrindt pour agrandir le panneau qui était trop petit. En 1626, on paya 45 florins pour une once de bleu d'outremer employé au tableau du maître-autel. On paya à Pierre Vermeulen la somme de 18 florins pour tapisser le maître-autel de bayette rouge, à défaut du tableau, pendant dix mois (2). Le 27 février de la même année, le chapitre décida de faire célébrer les offices dans le chœur de la Circoncision, parce que Rubens avait fait savoir qu'il ne pouvait peindre à son aise, si le chœur n'était pas vide (3). Le 11 mai 1626, quatre hommes transportèrent le panneau de la maison de Rubens jusqu'à l'église et le mirent en place, aidés par les ouvriers de l'église. Ils reçurent un pourboire de 5 fl. 12 s. (4).

Le 30 septembre 1626, le tableau était terminé ; les chanoines se déclarèrent satisfaits de l'œuvre et consentirent à ce que l'héritier du doyen Del Rio payât à Rubens un acompte de mille florins (5).

Le même jour, Rubens signa la quittance de cette somme. Le 10 mars

(1) *Acta capitularia* 16 aug. 1625. Placuit Dominis ut tabula de Nativitate Domini per F. Floris nuper deposita ex summo altari restituatur ad altare hortulanorum ubi et olim a D. Thesaurario du Terne donatum fuisse asseritur.

(2) Item betaelt Adriaen Schut over het voors. paneel te prumueren ende de leyst te swerten. fl.8.

Item betaelt Machiel Vrindt van het voors. paneel te vermederen d'welck te klein was. fl. 38. *(Comptes de l'église N.-D. à Anvers de* 1625).

Item betaelt voor een once oltramarien tot behoef van de schilderye vanden hoogen autaer fl. 45.

Item betaelt Peeter Vermeulen over het behanghen van den hoogen autaer met royen baey in plaetse ende by fault van het tafereel voor den tijd van tien maenden. *(Comptes de l'église de* 1626*)*.

(3) *Acta capitularia*. 27 feb. 1626. Ad petitionem Domini Rubenii pictoris dicentis se commode non posse pingere picturam summi altaris nisi habeat chorum vacuum placuit Dominis ut fiat pro tempore officium in choro Circumcisionis.

(4) Item betaelt den 11 mei 1626 aen vier mans die het panneel van Rubbens gedragen hebben tot in de kerk ende helpen stellen, beneffens de werckliedeu vande kercke die mede geholpen hebben voor drinckgelt gegeven fl. 5 st. 12. *(Comptes de l'église.)*

(5) *Acta capitularia*. 30 sept. 1626. Consenserunt Domini ut solvatur Domino Rubenio pictori per heredem D. Decani Del Rio mille florenos ad computum tabulæ in summo altari positæ declarantes sibi placere picturam.

1627, il reçut du sieur Guillaume Carn la somme de 500 florins pour entier acquittement du prix. Cette quittance et l'original du contrat appartiennent actuellement à M. le baron G. de St. Génois, à Gand.

Le 6 janvier 1624, le doyen Del Rio mourut : il fut enterré dans le chœur de la cathédrale. Au-dessus de la porte du chœur, du côté de l'Évangile, on plaça l'épitaphe : « D. O. M. Piæque Memoriæ Admodum Reverendi Nobilisque Viri Joannis Del Rio J. U. L. Cathedralis hujus Ecclesiæ Decani et Episcopatus Vicarii Generalis qui soluta pictura hujus Summi Altaris, fundatoque sibi perpetuo anniversario tam in hac quam in Cathedrali Brugensi variisque legatis relictis ad subsidium fundationis Collegii Societatis Jesu Antverpiensis aliosq. pios usus pietatem posteris testatam reliquit. Quod mori potuit hic deposuit A° MDCXXIV. VI Januarii ætatis suæ LXVIII. Beatam æternitatem lector animæ apprecare ».

Les frères Robert et Jean de Nole avaient entrepris de faire le maitre autel pour 16,500 florins ; il leur fut payé en réalité 19,900 ou 20,000 florins. Nul doute que Rubens ne prit part à la composition de cette œuvre. La première pierre en fut posée, le 2 mai 1624, par Charles-Alexandre, duc de Croy, comte de Fontenoy et chevalier de la Toison d'or et par le chancelier Pecquius. Le tableau d'Abraham Matthyssens, derrière le maitre autel, fut achevé et placé en 1634.

On connait la forme de l'autel par la gravure qu'Adrien Lommelin en fit et qui se trouve dans *le Théâtre des plans de toutes les villes des Pays-Bas* (Amsterdam, Fréd. de Wit.) Sur un entablement supporté par six colonnes d'ordre corinthien, on voyait une statue du Christ, dans une niche, tenant à la main la couronne destinée à la Vierge. Dans le fronton, qui surmontait la niche, on voyait Dieu le père ; le St. Esprit planait entre les deux autres personnes de la Trinité. Deux anges tenant une palme et une couronne étaient assis sur l'entablement aux extrémités duquel se dressaient deux candélabres. Cet autel fut vendu par les agents de la Convention nationale, le 18 brumaire an VII (8 novembre 1798), au prix de 250 francs, payables en assignats. Suivant la description qui en fut faite dans le procès-verbal de la vente, l'entablement était en marbre tigré de différentes couleurs et les colonnes en marbre blanc.

L'autel actuel est l'œuvre de l'architecte Jean Blom et fut construit en 1824.

Le tableau fut transporté à Paris, en 1794, et nous revint au mois de décembre 1815. A cette époque, il fut nettoyé par Van Regemorter. Il fut restauré, en 1877, par MM. Sacré, restaurateur, et Van den Heuvel, parqueteur,

sous la surveillance d'une commission d'artistes. On paya à M. Sacré 800 et à M. Van den Heuvel 3,285 fr. La Commune paya 1,100 fr. ; la Province, 733,33 ; l'État 733,33 fr. ; l'Église, 1,518.34 fr.

Suivant Waagen, M. Nichols possédait une réduction du retable très vivement peinte, d'un ton chaud et fort harmonieux. D'après sa description, on ne saurait prendre cette pièce pour une esquisse, quoiqu'il lui donne ce nom (1). Une esquisse achevée du tableau de la cathédrale d'Anvers, peut-être la même pièce que la précédente, est mentionnée dans le catalogue des tableaux vendus, en 1788, au refuge de l'évêché de Gand. Elle mesurait 30 pouces de haut sur 20 de large, elle fut portée à 1220 florins, mais ne fut pas adjugée.

Gravures : V. S. 12, S. a Bolswert (Dédicace : Magnifico et clarissimo Domino Lucæ Lancelotto j. u. q. doctori musarum amico, picturæ atque statuariæ cultori in amici obsequii symbolum. D. C. Q. Martinus vanden Enden) ; 13, Coenr. Waumans (le groupe de la Vierge sans la partie inférieure) ; 15, Anonyme ; 16 et 36, Anonyme (Jacques Chéreau exc.) ; 17, P. Tardieu ; 34, A. Lommelin. Non décrites : Anonyme (Audran exc.) grande copie carrée de l'estampe de Bolswert ; Anonyme (petite copie carrée de la même estampe) ; A. Voet (La Vierge seule, semblable à celle de Waumans, seulement à côté de l'ange qui tient une couronne, il y en a un second ; le voile de la Vierge s'élève au-dessus de la tête sans en faire le tour) ; Van Genck (lithographie d'après le tableau).

La gravure de Schelte a Bolswert présente de nombreuses et importantes différences avec le tableau. L'ange qui, dans le haut de ce dernier, contre le cadre, tient la couronne d'une main, la tient des deux mains dans la gravure. A gauche du tableau, il y a trois petits anges ; dans la gravure, il y en a quatre. L'ange qui, à droite, se croise les bras sur la poitrine, se trouve le second dans le tableau, le premier dans la gravure. Les draperies de la Vierge diffèrent. En bas, la grotte est très visible dans la gravure, mais à peine indiquée dans le tableau. La figure de l'apôtre, à l'extrême gauche, est presque entièrement cachée dans le cadre du tableau, elle est tout à fait visible dans la gravure. Le St. Jean étend les deux mains dans la gravure ; dans le tableau, l'une n'est qu'à moitié levée. Dans le tableau, il y a, au second plan, trois apôtres ; dans la gravure, il y en a quatre dont l'un étend les mains, ce qui ne se voit pas dans la peinture. Il y a, en outre, dans la

(1) WAAGEN : *Treasures.* IV, 240.

gravure, un apôtre qui se courbe sur le tombeau et qui manque dans le tableau. Celui-ci a deux femmes agenouillées sur le devant, la gravure une ; la gravure a deux figures de femmes debout derrière le tombeau, le tableau trois. Contre la grotte, un des quatre apôtres étend les bras, ce qu'il ne fait pas dans la gravure. Dans cette dernière, on voit la pierre enlevée du tombeau ; le tableau ne la montre pas. Le linceul, le tombeau et la femme qui tient le linceul sont autrement dessinés dans le tableau que dans la gravure. Il y a donc eu un remaniement complet d'un projet primitif.

La planche de Lommelin est extrêmement mal gravée, non seulement au point de vue du maniement du burin, mais encore au point de vue de l'exactitude du dessin. On dirait que le travail est fait de mémoire, tant les proportions et les positions sont faussées. L'ensemble de l'estampe ferait croire que, lorsqu'elle fut faite, le tableau était plus large qu'à présent. Deux centimètres gravés, correspondant à environ 20 centimètres peints, sont, dirait-on, enlevés à gauche du tableau. La différence provient de l'inexactitude du graveur et non d'une modification que le tableau aurait subie postérieurement.

Dans la gravure publiée par Chereau, il manque deux têtes d'apôtres et plusieurs anges. Dans celle de Tardieu, il manque, dans le haut, l'ange qui accepte la couronne. Les numéros 16 et 36 sont identiques, l'un a l'inscription, l'autre ne l'a pas. V. S. s'est trompé sur la mesure du n° 36 et a pris les deux numéros pour deux planches différentes. Lommelin a gravé une seconde fois le tableau. Cette seconde reproduction, de format plus petit, représente le tableau, ainsi que l'autel dans lequel il se trouvait ; on la trouve dans le *Théâtre des plans de toutes les villes des Pays-Bas* (Amsterdam, Frederick de Wit).

Photographie : G. Hermans.

Voir planche 124.

360. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Vienne. Galerie Lichtenstein, 92.
Toile cintrée. H. 504, L 352.

La Vierge, de formes juvéniles, vêtue d'une robe d'un blanc grisâtre et d'un manteau rouge, s'élève dans les airs, les bras étendus, agenouillée sur les nuages. Elle a oublié la terre et est attirée vers le ciel par un immense désir de revoir son fils. Autour d'elle planent sept anges. En

bas, près du tombeau vide, des figures d'apôtres et de femmes. A gauche, un homme, dont on ne voit que le bras et la tête, soulève la pierre ; une femme vêtue d'une robe rouge et un apôtre s'inclinent par-dessus le bord du tombeau; une femme vêtue de noir et tenant des fleurs, est agenouillée devant la tombe, de laquelle s'élève une lumière blanche et claire. A droite, on voit St. Pierre qui lève les mains, St. Jean qui étend les bras, tous deux agenouillés, et sept apôtres debout qui dirigent le regard vers la Vierge. L'arrière-plan se fond dans un ciel nuageux, gris bleuâtre.

Les apôtres sont des figures énergiques, d'un réalisme assez rude, largement dessinées. St. Pierre et St. Jean forment un groupe, admirable de force et d'élan ; les autres sont moins réussis. Tous sont mus par les mêmes sentiments, l'amour pour Marie, le regret et l'étonnement de la voir disparaître. Une grande unité existe ainsi entre la partie supérieure et la partie inférieure du tableau.

Le coloris est doux, la lumière abondante ; les figures énergiques, aux couleurs franches, du premier plan ressortent vigoureusement sur le fond nuageux. La transition entre ces tonalités si différentes est formée par les apôtres du second plan qui sont d'une teinte plus vaporeuse. La figure de Marie, gracieuse de ton, mais plus prosaïque encore que celle des apôtres, est la partie la plus faible de l'œuvre.

C'est un travail d'élève repeint par Rubens dans les parties essentielles. Il a été terni par un nettoyage trop vigoureux.

Le tableau date de 1638 environ. La femme agenouillée au premier plan, qui tient des fleurs en main et dans laquelle on reconnaît Hélène Fourment, figure dans l'*Enlèvement des Sabines* de la National Gallery de Londres. Le St. Pierre, à côté d'elle, est peint d'après le même modèle que le St. Jérôme du tableau de la chapelle mortuaire de Rubens et a la même hardiesse de mouvement. La gravure de Witdoeck, datée de 1639, doit avoir été exécutée peu de temps après l'achèvement de la peinture.

Suivant Sanderus, ce tableau et l'autel sur lequel il se trouvait auraient été donnés à l'église des Chartreux en mémoire de leur père Théodore par Charles et Ange Schotte, le premier assesseur des finances, le second religieux du couvent (1).

Voici, d'après l'Historia Monasterii N. D. de Gratia, ordinis Cartusiensis,

(1) SANDERUS : *Chorographia Sacra Brabantiæ. Cœnobiographia Carthusiæ Bruxellensis.* Bruxelles, 1659. P. 9.

auctore J. B. de Vaddere (+1691), l'épitaphe de Théodore Schotte : « Apotheosi Virginis Matris et Memoriæ nobilium conjugum D. Theodori Schotte Equit. Aurati et D. Elisabethæ van den Brandt Toparch. de Buecken, Beyssen, Assent et Herbeys quorum ille per annos XL Patriæ bono variis defunctus muneribus Regii demum exercitus supremus judex anno MDCXXIX. XV Kal. Novembris dubium an castrorum incommodis, an mœrore rei bellicæ a præfecto infeliciter an et infideliter gesta in Velavia morbo correptus occubuit Carolus Schotte F. equus auratus Supremo Regis ærario a consiliis et assessor hanc aram posuit in hoc asceterio, ubi ex Joanne Angelum ex Duce Religiosum, ex fratre Deo devotum nunquam perituro affectu prosequitur. Posteri horum in sacrificiis memoriam conservanto (1). »

Henne et Wauters disent que le tableau fut vendu au siècle dernier et que la somme qu'il produisit servit aux Chartreux à payer en partie un bâtiment élevé en 1772 (2). La première édition du catalogue de la galerie Liechtenstein, imprimée en 1763, mentionne déjà notre tableau. Il est fort probable qu'il fut acheté des Chartreux pour compte de cette célèbre collection viennoise, peu avant la rédaction du catalogue et probablement à l'époque où J. Dansaert en fit une copie.

Il existe de ce tableau une copie réduite, appartenant actuellement à l'église Ste. Catherine de Bruxelles, dont la coëxistence avec l'original et avec d'autres copies a causé une série d'erreurs et de malentendus.

Dans la vente du comte de Fraula (Bruxelles, 1738, n° 379), on adjugea au prix de 900 florins une « Assomption de la Vierge par P.-P. Rubens, pièce excellente, d'une beauté sans pareille, haute de 9 pieds 7 1/2 pouces, large de 6 pieds 7 pouces ». Vers 1755, le directeur de l'académie de Bruxelles, J. Dansaert, fit du retable une copie de même grandeur et une réduction (3). C'est une des deux copies réduites, mentionnées ici, qui se trouvait sur l'autel des Chartreux, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Descamps atteste, en 1769, que dans le tableau de ces religieux les figures sont de grandeur de demi-nature et Michel l'appelle en 1771 une petite pièce, ce qui ne s'applique ni au tableau original ni à sa copie d'égale grandeur. C'est la même petite pièce qui fut vendue comme une œuvre originale, par les

(1) Ms. 11616 de la bibliothèque royale de Bruxelles. Document communiqué par M. Ch. Ruelens.

(2) HENNE et WAUTERS : Op. cit. III. 497, 498.

(3) A. PINCHART : *Archives des Arts, Sciences et Lettres.* I. 289.

Chartreux, le 30 décembre 1773, à François Pauwels, brasseur à Bruxelles, au prix de 6000 florins et à la condition que l'acheteur ferait en faire une copie pour remplir le vide sur le maitre autel. Le 5 juin 1774, le peintre J. Crokaert reçut 600 florins pour la copie de ce tableau qui lui-même n'était qu'une copie. Le 22 août 1803, la collection de François Pauwels fut vendue et l'*Assomption* (H. 10 pieds, L. 7) fut adjugée à 10000 francs au nom du comte d'Ardenburg. Cet acheteur était un personnage fictif, car le tableau reparut dans la vente de Pauwels du 25 août 1814 et fut adjugé cette fois à 105 florins sous le nom de Delvaux. En réalité, il resta la propriété des descendants de Pauwels, car le 6 octobre 1820, François 't Kint, brasseur à Bruxelles, qui avait épousé Marie-Thérèse, fille de François Pauwels, donna le tableau à l'église de Sainte-Catherine (1). Descamps, Mensaert et Michel qui virent le tableau de l'église Sainte-Catherine chez les Chartreux, au siècle dernier, Pauwels qui l'acheta, et Pinchart, qui fait connaitre une partie de ces faits, le regardèrent comme le même retable qui avait orné le tombeau de Théodore Schotte. Nous aimons à croire que les religieux, qui le vendirent au brasseur bruxellois, versèrent dans l'erreur commune.

M. le docteur Oscar Berggruen, de Vienne, possède une réduction du

(1) Voici l'acte de donation conservée aux archives de l'église Ste. Catherine. « Ce aujourd'hui six octobre 1800 vingt comparut devant le conseil de la fabrique de l'église paroissiale de Ste. Catherine à Bruxelles Monsieur François t'Kint brasseur veuf de Dame Marie Thérèse Pauwels, demeurant en cette ville rue de Finquette, Sect. B n° ... lequel a déclaré, comme il fait par cette, de donner à la dite église pour y être placé à jamais le tableau représentant l'Assomption de la Sainte Vierge peint par Pierre-Paul Rubens que feu M. Pauwels son beau-père avait acquis des Chartreux de cette ville, suivant quittance sous seing privé délivré le 30 Décembre 1773 au dit Sieur Pauwels par Messieurs F. J. B. Luijckx, Prieur, C. Rijdams, coadjuteur et Senior et F. B. de Biefve, procurateur, laquelle quittance et quelques autres pièces justificatives le dit M. t'Kint a remis en main de M. le doyen Klerens curé de cette église. La présente donation faite sans aucune réserve, sous condition cependant que si contre toute attente la dite église venait à être supprimée, ou ne servira plus au culte Catholique romain ; en ce cas seulement il se réserve ainsi qu'à ses descendants le droit de le réclamer de qui il appartiendra ; mais si cette église ainsi supprimée ou cessait en manière quelconque d'être à l'usage du culte susdit, fût remplacée par une autre à laquelle les meubles et effets appartenant à la première Église seraient attribués, en ce cas le tableau prérappelé sera remis à la dite Eglise remplaçante aux mêmes clauses et conditions ; et que le dit conseil de la fabrique a accepté avec reconnaissance et a résolu de placer ce tableau dans l'autel du ci-devant autel de 4 couronnés et que copie du présent procès-verbal sera remis à M. 't Kint. (Document communiqué par M. de Wechter, curé de Ste. Catherine, à Bruxelles.)

tableau sur cuivre, conforme à la gravure de Witdoeck. Il s'en trouvait une dans la collection de M. Pierre Ranier (H. 22 pouces, L. 16 1/2 pouces).

La collection Albertine de Vienne possède un dessin de la Vierge portée sur un nuage par des angelets, qui présente de l'analogie avec la figure principale de ce tableau.

Gravures : V. S. 26, H. Witdoeck, 1639 ; 27 et 38, F. Ragot.

La gravure de Witdoeck présente des différences avec le tableau. Le voile qui flotte au-dessus de la tête de la Vierge dans l'estampe manque dans la peinture ; des têtes d'angelets que l'on voit à côté de la Vierge dans le tableau, manquent dans la gravure. Cette dernière a les coins supérieurs coupés en lignes droite, le tableau est cintré dans le haut.

Le musée de Florence possède le dessin fait par Witdoeck pour sa planche.

Photographie : Miethke.

La pièce de M. Berggruen est photographiée par un anonyme.

Les dessins du musée de Florence et de l'Albertine sont photographiés par A. Braun.

Voir planche 125.

361. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

La Vierge s'élève sur un nuage, portée par six anges dont le second à droite tient une palme. Elle a les deux mains étendues et ouvertes, les yeux levés au ciel avec une expression extatique remarquablement belle. Sa draperie flotte impétueusement à gauche ; au-dessus de sa tête, un de ses voiles s'arrondit en cercle. Le nuage se prolonge jusque sur une voûte maçonnée qui se trouve à droite. Au-dessus de celle-ci sont agenouillés trois apôtres ; devant l'ouverture, on voit trois femmes, une vieille qui est debout, et deux jeunes qui sont à genoux, retirant le linceul du tombeau et montrant les fleurs qui s'y trouvent. Sur des degrés qui montent à gauche se trouvent neuf apôtres, dont cinq suivent des yeux la Vierge qui monte au ciel, tandis que les quatre autres, au milieu du tableau, se baissent pour voir le linceul que l'un d'eux tire à lui.

Gravure : V. S. 33, G. Panneels.

Dans la collection de Mariette (Paris, 1775), on vendit sous le n° 1001, un dessin de Rubens représentant l'*Assomption de la Vierge*, gravée par Panneels et ayant un tiers de plus que l'estampe.

Le musée de Schleissheim (H. 132, L. 94) possède une répétition de format réduit de ce tableau, exécutée probablement par un élève de Rubens. Cette pièce a été lithographiée par Ferd. Piloty et photographiée par Hanfstaengl. Sauf quelques variantes, elle concorde avec l'eau-forte de Guill. Panneels (V. S. 33). Cette dernière est cintrée, la pièce de Schleissheim, dont le haut de la composition a été visiblement raccourcie, est carrée. La gravure n'a que cinq anges autrement disposés, elle a deux apôtres qui lèvent les mains. Au-dessus de la voûte, il n'y que deux apôtres dont l'un prie à genoux ; l'attitude des autres présente également quelques différences, mais l'ensemble trahit évidemment un même original. Panneels signa sa gravure : « Ex inv. Rubeni fe. Discip. ejus Guil^s Panneels » (Gravé d'après une composition de Rubens par son élève Guillaume Panneels). Panneels exécuta en 1630 et en 1631 toutes ses eaux-fortes datées ; la composition de Schleissheim cependant, trahit une époque antérieure d'une vingtaine d'années. On y retrouve le type de la vieille femme de l'*Érection de la Croix* et celui de la Madeleine de la *Descente de la Croix,* de même que celui de l'apôtre le plus rapproché du Sauveur dans le *Christ confiant ses brebis à St. Pierre.*

Le tableau de Schleissheim se trouvait encore à la pinacothèque de Munich, en 1872 ; il est mentionné dans le catalogue de cette année sous le n° 1307.

L'Assomption de la Vierge.

Le musée de Valladolid renferme trois grands tableaux attribués à Rubens, que l'on désigne sous le nom commun de « las Fuensaldañas. » Le premier (n° 111) représente la Vierge montant au ciel, entourée d'anges qui portent des couronnes, des palmes, le globe, le sceptre et d'autres attributs. Dans le haut, on aperçoit la Trinité, dans le bas, le couvent de Fuensaldaña d'où proviennent les tableaux.

Le second représente St. Antoine de Padoue, qui tient entre les bras l'enfant Jésus assis sur un livre et est transporté au ciel par deux grands anges.

Le troisième représente St. François d'Assise recevant les stigmates. Il est agenouillé contre un arbre, un moine est assis à côté de lui.

Aucun de ses tableaux n'appartient à Rubens. Ils sont d'un ton clair, crayeux et mat. Ils peuvent être de la main d'un Flamand, contemporain du maître qui a habité l'Espagne, et dont nous ne retrouvons pas ailleurs les

œuvres. Elles furent peintes pour le couvent des Franciscaines de Fuensaldaña, près de Valladolid. Ce couvent fut fondé en 1652.

Remarquons à ce propos que le musée de Valladolid est riche en compositions de Rubens, reproduites sur cuivre et transformées ou amplifiées arbitrairement. Nous notons : n° 149, une *Adoration des Bergers* (notre n° 150); n° 435, un autre exemplaire du même sujet ; n° 476, l'*Assomption de la Vierge ;* n° 505, l'*Adoration des Rois;* n° 495, la *Visitation de la Vierge ;* n°s 517 et 528, le *Portement de la Croix ;* n° 530, le *Calvaire* du musée d'Anvers ; n° 586, la *Fuite en Egypte ;* n° 481, le *Christ apparaissant à la Madeleine.* Tous ces tableaux, et d'autres encore, que l'on trouve un peu partout en Espagne, sont des copies importées dans ce pays par des Flamands, pour servir de décoration aux cellules des religieuses.

Une esquisse d'une *Assomption de la Vierge* (Panneau. H. 39 pouces, L. 26) parut dans les ventes :

Adrien Bout (La Haye, 1733), 905 florins.
de Calonne (Londres, 1795), 150 liv. st.
H. Hope (Id. 1816), 250 » »
J. Knight (Id. 1819), 130 » »
John Webb (Id. 1821), 110 » »

Smith l'appelle une belle étude pour un grand tableau, soigneusement terminée.

Dans la vente Julienne (Paris, 1767, n° 104), une *Assomption* (H. 19 pouces, L. 11) rapporta 200 francs.

Dans la collection de lord Pembroke, à Wilton House, se trouve une petite *Assomption,* représentant la Vierge portée et entourée par des anges (H. 33, L. 24), dont on dit que Rubens, lors de son séjour en Angleterre, la peignit pour lord Arundel.

Sandrart dit que, de son temps, l'église de la Sainte Croix, à Augsbourg, était ornée d'une *Assomption* par Rubens.

Le cardinal de Richelieu possédait une *Assomption de la Vierge* (1), qui ne paraît pas dans le catalogue de la collection du duc de Richelieu par De Piles.

Voorhelm-Schneevoogt signale encore les *Assomptions* gravées suivantes :

35, D. Coster. C'est une copie de l'*Assomption*, dessinée par Rubens pour le Missel plantinien.

(1) BONAFFÉ : *Dictionnaire des Amateurs français au XVIIe siècle.* P. 271.

37, M. Lasne. Sans nom ni titre de peintre. Le type de la Vierge ne rappelle pas ceux que Rubens employa dans ses *Assomptions*. Elle trône sur des nuages et ouvre ses bras, mais les nuages ne sont pas soutenus et entourés par des anges. On n'en aperçoit que deux à droite et quatre petites têtes ailées en haut. Il n'existe pas de raison sérieuse pour adopter l'attribution de cette composition à Rubens.

39, P. J. de Vlamynck, citée par Nagler.

362. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Bruxelles. Musée, 409.
Toile cintrée. H. 400, L. 250.

MARIE est agenouillée sur un croissant, reposant sur des nuages, dans lesquels planent cinq jeunes anges et deux têtes d'anges à collerette d'ailes. Elle porte une tunique de couleur pourpre à reflets et au-dessus de ce vêtement une draperie bleue. Ses mains sont modestement croisées sur les seins, ses longs cheveux bruns descendent en tresses épaisses sur les épaules. A sa gauche, Dieu le Fils, debout sur les nuages, se penche pour tenir, de la main droite, la couronne au-dessus de la tête de sa mère ; de la gauche, il touche l'épaule de la Vierge ; il a de longs cheveux châtains et porte une draperie rouge flottante. A la droite de la Vierge se trouve Dieu le père, vêtu d'une tunique blanche recouverte d'une draperie jaune ; sa barbe et ses cheveux sont gris. Il est assis sur les nuages, le sceptre appuyé sur le genou, un pied sur le globe. Avec le Christ, il tient une couronne au-dessus de la tête de la Vierge. Le St. Esprit plane au-dessus d'elle. Dans le fond, une gloire céleste ; en bas, un nuage bleu d'ardoise nuancé de blanc.

C'est un travail d'élève retouché par le maître. La composition et l'exécution sont banales. Marie seule se distingue par une belle pose et une expression de pureté virginale et d'humilité. Le groupe d'anges dans le bas est beau ; les deux têtes d'angelets sont de la main du maître.

Le tableau date de 1625 environ. Il fut peint pour l'église des Récollets, à Anvers, où il se trouvait dans le transept droit sur l'autel de la Vierge.

Il fut enlevé par les commissaires de la république française, en 1794, et donné en 1802 au musée de Bruxelles. En 1815, il fut laissé à Bruxelles

et il y resta, malgré l'ordre donné, le 24 avril 1817, par le Ministre de l'Intérieur de les restituer « aux établissements auxquels ils avaient appartenu (1). »

Dans la vente Van der Schrieck (Louvain, 1861), on vendit une esquisse désignée comme la première pensée de Rubens pour le présent tableau (Panneau. H. 65, L. 51). Elle fut adjugée à M. Schollaert pour 2000 francs. Elle avait été achetée de M. Heris, en 1835.

Smith vit, vers 1840, chez un marchand d'estampes, l'étude originale pour ce tableau faite d'une main libre et légère (Panneau. H. 48, L. 42). On en demandait 50 guinées (2).

Gravures : V. S. 41, P. Pontius ; 42, Joan. Meyssens ; 43. Anonyme (Mart. van den Enden exc.) ; 44, Carlo Faucci ; 45, Anonyme.

Le tableau est cintré, la gravure de Pontius est carrée dans le haut. Dans la gravure de Faucci, faite d'après un autre modèle, appartenant jadis au marquis Guerini, à Florence (H. 66, L. 53), le St. Esprit est plus rapproché de la Vierge et les deux têtes d'anges, dans le bas, manquent.

Photographies : A. Braun ; F. Hanfstaengl.

Voir planche 126.

363. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Berlin. Musée, 762.
Toile. H. 264, L. 182.

Composition du tableau de Bruxelles, avec quelques variantes. Dieu le Père et Dieu le Fils sont debout sur les nuages et couronnent la Vierge. Celle-ci lève les yeux au ciel, tandis que dans le tableau de Bruxelles, elle baisse son regard. La couronne est de feuilles dans ce dernier exemplaire, ici elle est d'or et enrichie de pierreries. Trois anges planent dans la partie inférieure, celui de gauche tient une couronne de fleurs ; quatre chérubins se voient dans les coins supérieurs.

Les anges sont d'un gris bleuâtre déplaisant, les autres figures sont fort ternes de couleur et ont souffert. Ils ont peu ou point d'expression.

C'est le travail secondaire d'un élève, retouché par le maître, datant de 1630 environ.

Photographie : Anonyme.

(1) Piot : *Rapport.* P. 438.
(2) Smith : *Catalogue.* IX, 16.

364. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

St. Petersbourg. Ermitage, 547.
Panneau. H. 107, L. 77.

Dans le haut du tableau, la Vierge, vêtue de blanc, est agenouillée devant le Christ qui tient une couronne au-dessus de sa tête ; elle s'élève sur un nuage porté par des angelets ; d'un geste remarquablement noble elle replie une main sur la poitrine, et pose l'autre sur le bras de son fils. Autour d'elle et du Christ, des anges plus grands jouent de différents instruments de musique. Dans le bas, devant la grotte où Marie a été ensevelie, un groupe de femmes montrent les fleurs trouvées par elles dans le linceul. A gauche, des apôtres éloignent la pierre qui fermait le sépulcre. A droite, d'autres apôtres regardent les fleurs ou expriment leur étonnement en voyant monter la Vierge au ciel.

Le tableau est de petite dimension, mais achevé avec assez de soin. Le coloris est peu harmonieux, les tons blancs éclatants tranchent crûment sur le fond sombre. La lumière n'est pas moins dure ; le ton général est d'un gris bleuâtre peu agréable. La jambe nue du Christ est singulièrement dessinée.

Toute la partie inférieure du tableau, les apôtres et les saintes femmes, est à peu près identique à la partie correspondante de l'*Assomption* de la galerie impériale de Vienne. Les différences peu importantes qu'on observe entre les deux compositions sont cependant de telle nature que l'on ne saurait songer à une copie, mais qu'on doit admettre une répétition ou une imitation libre. Nous avons donc ici un pastiche ou une œuvre de la jeunesse de Rubens. Nous croyons devoir nous arrêter à cette dernière hypothèse, et assigner la même date à un petit nombre de tableaux, attribués à Rubens, que nous avons vus et qui se distinguent par le même ton gris bleuâtre.

Le tableau provient de la vente Dufresne (Amsterdam, 22 août 1770), où il fut adjugé à 1732 florins.

Photographies : Roettger ; A. Braun.

Il existe une gravure au trait par F. Hanfstaengl (V. S. Histoire et Allégories sacrées, 85) représentant le Christ recevant sa mère à la porte du ciel. La scène se passe dans une espèce de temple ; sur le haut d'un escalier, on voit le Sauveur recevant Marie qui est à genoux. Devant elle, à terre, deux couronnes. A gauche du Christ se trouvent des apôtres et des saints ;

à droite, des saintes femmes. Dans la première partie inférieure, à gauche, on voit deux cavaliers, un homme portant une croix, un homme et une femme nus ; à droite, des femmes et des prêtres. La composition est attribuée à Rubens. L'auteur de la gravure que nous avons interrogé à ce sujet ne se rappelle plus dans quelle collection se trouve le tableau. Dr W. Schmidt, le conservateur du cabinet des Estampes à Munich, veut bien nous apprendre que l'exemplaire de cette collection a été donné par le prof. Robert Langer et que celui-ci pourrait avoir possédé le tableau.

Le Couronnement de la Vierge.

Un grand retable, avec deux volets, représentant le couronnement de la Vierge et plusieurs anges, fut adjugé dans la vente Jacob Cromhout et Jasper Loskart (Amsterdam, 1709), à 1000 florins.

Le Couronnement de la Vierge.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 18).

365-366. LES TÊTES DE JÉSUS-CHRIST ET DE LA VIERGE.

Dans les comptes de Rubens et de Balthasar Moretus, nous voyons portée au crédit du peintre une somme de 48 florins, due par l'imprimeur « pour deux visages, peints sur panneau, du Christ et de la Vierge » (1). A voir la place que ces tableaux occupent dans les livres de compte de Moretus, ils doivent avoir été fournis entre 1633 et 1637.

Voorhelm-Schneevoogt mentionne dans le chapitre « Histoire et allégories sacrées, » nos 70 à 83, une série d'estampes représentant les bustes du Christ et de la Vierge. D'après l'inscription placée sous la tête du Christ, gravée par Pontius, cette estampe reproduit un dessin de Rubens fait d'après un ancien tableau apporté de Rome. Le buste de la Vierge ne porte pas de nom de peintre et rien ne confirme l'attribution à Rubens.

(1) Pour deux visages peints sur paneel de Christus et Maria pour B(althasar) M(oretus) a fl. 24. — 48 fl. (*Archives du Musée Plantin-Moretus.* Grand livre, 1624 à 1655. F. 222.)

V

HISTOIRE

ET

ALLÉGORIES SACRÉES.

HISTOIRE ET ALLÉGORIES SACRÉES.

367. LES QUATRE ÉVANGELISTES.

Potsdam. Galerie de S. M. le Roi de Prusse au château de Sans-Souci.
Toile. H. 220, L. 250.

AUTOUR d'une table sont assis St. Luc, à la gauche duquel on voit la tête du bœuf; à droite, St. Mathieu qui est sur le point d'écrire, tandis que l'ange descendant du ciel lui montre du doigt un passage dans le livre ouvert sur la table ; puis St. Marc avec le lion à ses pieds. A l'extrême droite, St. Jean est debout tenant un livre à la main ; au-dessus de sa tête plane l'aigle.

Le travail préparatoire est d'un élève. Rubens a retouché le tableau qui date de 1630 environ.

Une autre composition où l'on voit les quatre Évangelistes debout, deux lisant dans un livre ouvert sur une table, le troisième écrivant dans un volume qu'il tient à la main, le quatrième écartant un rideau, a été gravée à différentes reprises. L'une des estampes, celle de John Dean, attribue la composition à Rubens et à Jordaens. Il nous paraît évident que Rubens n'a pas collaboré à ce travail qui pourrait bien émaner d'Adam Van Noort.

Gravures : V. S. Nouveau Testament, 464, Anonyme (from the original picture in the possession of V. M. Picot) ; 465, H. Guttenberg ; 466 et 467, John Dean.

Le n° 467 de Voorhelm-Schneevoogt est une épreuve postérieure de la planche de John Dean, avec le nom de Henri Birche comme graveur.

Les quatre Évangelistes.

Un des sujets du *Triomphe de l'Eucharistie* (Voir notre n° 50).

368. LES QUATRE PÈRES DE L'ÉGLISE LATINE.

Stockholm. Musée, 595.
Toile. H. 219, L. 252.

Les quatre pères de l'église latine sont représentés assis et discutant, deux à deux, les articles de la foi. St. Jérôme est à gauche, la tête nue, le chapeau de cardinal suspendu sur le dos, une bible ouverte sur les genoux dans laquelle il explique un passage à St. Augustin. Celui-ci, la mitre épiscopale sur la tête, écoute attentivement et montre de son doigt le passage en discussion. Au-dessus des deux pères de l'église, deux anges tiennent l'un la crosse, l'autre le cœur enflammé, attributs de St. Augustin. Aux pieds de St. Jérôme, le lion est endormi. St. Grégoire est assis au milieu ; le Saint Esprit plane au-dessus de lui. La tiare en tête, la crosse papale en main, il écoute St. Ambroise qui, d'un air animé, lui donne des explications. Le dernier tient sur les genoux un livre fermé ; il porte une mitre et tient la crosse. A côté de lui, un ange porte la ruche, symbole de la douceur de sa parole. Tous les quatre sont vêtus de leurs riches habits sacerdotaux et forment un superbe groupe très habilement composé. Leur expression et leur attitude sont également dignes et calmes.

Le tableau est exécuté avec un grand soin et d'une même main qui n'est pas celle de Rubens, mais d'un excellent élève, Diepenbeeck peut-être, d'après un modèle du maître.

Au commencement du XVIIIe siècle, le tableau était en possession du général suédois Éric Sparre ; plus tard, il faisait partie de la collection de Gustave III.

C'est, en sens inverse, le tableau gravé par C. Galle. La seule différence entre la gravure et le tableau c'est que, dans ce dernier, St. Jérôme porte un costume de cardinal, tandis que dans l'estampe il porte uniquement un morceau d'étoffe qui ne couvre qu'une minime partie de son corps. Dans le tableau, il a suspendu son chapeau de cardinal sur le dos, dans l'estampe, cette coiffure est par terre. Les bandes ajoutées dans les états postérieurs de la gravure, à droite et à gauche, n'ont pas d'équivalent dans le tableau.

A voir cette différence entre la peinture et la gravure, on est tenté de croire que Rubens avait exécuté une esquisse qui servit de modèle à Corneille Galle et qui fut reproduite en peinture par un élève, lequel couvrit le St. Jérôme d'habits, pour satisfaire au désir d'un homme d'église qui lui fit la commande du tableau de Stockholm. A l'appui de cette thèse, on peut faire valoir le fait, signalé par le catalogue du musée de Stockholm, que la gravure est signée : P.-Paulus Rubens « *inventor* » et non « *pinxit* » (1).

Suivant Mols (Tableaux, 1048), M. Simons, à Amsterdam, possédait, vers 1775, les *Quatre docteurs de l'église*, gravés par Galle, tableau d'environ sept pieds de largeur.

Gravures : V. S. Histoire et allégories sacrées, 2, Corn. Galle (Dédicace : Reverendo admodum, nobili doctissimoque viro Domino D^no^ Guillielmo van Hamme pbro, juris utriusq. licentiato, protonotario apostolico, nec non cathedralis eccliæ B. Mariæ Antverp : et collegiatæ S. Catharinæ in Hoochstraten Canonico dignissimo, pictoriæ artis admiratori et amatori summo D. D. C. Hermannus de Neyt Antverp.) ; 4, Anonyme (Pet. Landry exc).

La gravure publiée par Pierre Landry diffère de celle de Corneille Galle en différents points. Les figures des pères de l'église sont bien les mêmes, mais elles sont groupées d'une manière plus serrée ; la composition est en hauteur, les trois anges manquent, la ruche se trouve dans le coin inférieur, le St. Esprit plane au milieu dans les airs, et, sous lui, on lit l'inscription : « Unus atque idem spiritus. I Cor. Cap. 12. VII. »

Photographie : Joh. Jaeger.

Dans la vente Tronchien, en 1801, une esquisse de ce tableau fut adjugée à 1900 francs, elle mesurait 24 pouces en hauteur et 27 en largeur. Dans la vente Horion, une esquisse, haute de 24 pouces, large de 17, fut adjugée à 1210 florins à De Bruyn, de Londres. Une esquisse dont la mesure n'est pas indiquée fut adjugée chez Christie, à Londres, en 1807, à 195 livres sterling

(1) GEORG GÖTHE : *Nationalmusei tafvelsamling beskrifvande förteckning.* 1887.

et, en 1808, à 255 livres sterling. En supposant que les dimensions de l'esquisse de la vente Horion ont été inexactement imprimées, on pourrait croire qu'il s'agit dans toutes ces ventes d'un même ouvrage.

Voir planche 127.

369. LES QUATRE PÈRES DE L'ÉGLISE LATINE.

UATRE pères de l'église sont réunis dans un groupe. Trois d'entre eux placés en avant lisent dans un livre que tient St. Jérôme. L'un des deux pères qui portent le costume d'évêque se trouve un peu en arrière du groupe. St. Jérôme porte le costume de cardinal, St. Grégoire celui de pape, St. Augustin et St. Ambroise celui d'évêque. Tous ont la tête couverte et sont vus jusqu'aux genoux.

Gravure : V. S. 3. C. Van Dalen Junior.

Voir planche 128.

370-375. ACTES DES APOTRES.

A « spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu messire Pierre-Paul Rubens » mentionne, sous les n°s 71 à 75 et 80, six « pièces des *Actes des Apôtres,* peintes par Rubens, d'après Raphael d'Urbin ». Il s'agit ici de copies faites d'après les célèbres cartons qui se conservent au South-Kensington Museum et qui furent achetés par Charles I, par l'intermédiaire de Rubens.

376. LA DISPUTE DU ST. SACREMENT.

Anvers. Église St. Paul (Ancienne église des Dominicains).
Panneau. H. 369, L. 241,5.

E lieu où la scène se passe est un édifice de fantaisie, en marbre, dont on ne voit que deux colonnes sur les côtés et un hémicycle en ruines dans le fond. Ce dernier s'ouvre au milieu sur le ciel d'un bleu vif parsemé de légers nuages.

Dans le haut du tableau, on voit Dieu le Père planant dans une gloire. Il est entouré de six anges qui volent dans les airs en tenant des livres ouverts,

dans lesquels on lit des textes se rapportant au Sacrement de l'Eucharistie. Au-dessous de Dieu le Père, le Saint Esprit darde ses rayons sur l'assemblée. Dans la partie inférieure, un ostensoir est placé sur une table couverte d'un linge blanc. Derrière cette table, on aperçoit une douzaine d'ecclésiastiques, parmi lesquels on distingue deux évêques, un pape, St. Thomas d'Aquin et différents autres religieux peints dans des proportions fortement diminuées. Devant la table, au premier plan, sont assis quatre théologiens ; parmi eux on remarque St. Jérôme, un vieillard au buste nu et à la barbe longue ; vis-à-vis de lui, deux religieux dont l'un se sert de lunettes pour lire dans un livre que tient son voisin. A droite et à gauche, contre le bord du tableau, de fortes et imposantes figures sont debout. A gauche, ce sont deux évêques coiffés de la mitre, St. Ambroise et St. Augustin, causant ensemble, tous deux vêtus de riches chasubles, couvertes de lourdes broderies en or ; à côté d'eux, un homme, tête nue, lève au ciel des regards extatiques. A droite, un cardinal, vêtu de son ample robe de pourpre, coiffé de son chapeau, écoute dans une attitude pensive l'argumentation d'un moine debout à côté de lui. Deux livres se trouvent sur les degrés conduisant à l'estrade où sont assis les pères de l'église.

La composition du tableau, étudiée et maniérée, manque complètement d'unité. Les quatre docteurs du premier plan sont entièrement isolés, de même que les groupes à droite et à gauche. Ce manque de liaison est encore accentué par le défaut de proportion entre les différents groupes. Sur le devant, les figures sont énormes, imposantes et lourdement drapées ; celles du fond n'ont pas le quart de la grandeur naturelle et semblent des poupées inanimées, sans que la perspective donne la raison de cette différence. Il en est de même des couleurs, riches et pleines au premier plan, morcelées et pâles dans le fond. Même dans les draperies des personnages la discordance règne ; les uns portent des vêtements d'église fort riches, les habits des autres ont la simplicité du couvent. Par une fiction hasardée, St. Jérôme est vêtu comme un habitant du désert ; il a le buste nu et un morceau d'étoffe est étendu sur ses genoux. Le groupe de Dieu le père et des anges qui l'environnent est d'une pâleur excessive, les chairs d'un rouge de brique désagréable. Il y a certes parmi les prélats, au premier plan, de nobles figures qui ne seraient pas déplacées dans les œuvres capitales de Rubens, mais elles ne compensent pas le manque d'unité dans la composition et dans l'exécution.

Le tableau est fait avec un soin extrême, les grandes figures sont peintes minutieusement. Nulle part, on ne remarque des retouches ; une même main

semble avoir exécuté l'œuvre dans toutes ses parties. Dans son ensemble, le coloris est sec et dur, les ombres sont trop noires et trop opaques, l'inspiration et l'entrain manquent.

Le tableau fut fait pour l'église où il se trouve encore à sa place primitive. Il est déjà mentionné, en 1616, dans un inventaire des ornements et meubles appartenant à la chapelle du nom de Jésus et du St. Sacrement. Dans les soubassements des colonnes de l'autel de cette époque se trouvaient les figures de Moïse et d'Aaron (1). Ces deux dernières ont fort probablement disparu en 1656, lorsque l'autel actuel fut construit.

L'œuvre date des premiers temps après le retour de Rubens d'Italie. Exécutée probablement en 1609, elle précèderait l'*Erection de la Croix*. La sécheresse des tons et la disproportion entre les figures des divers plans se retrouvent dans les volets de ce dernier triptyque. Quelqu'invraisemblable que cette opinion puisse paraître, le tableau nous semble être entièrement peint de la main de Rubens.

Le panneau a été agrandi, d'un tiers environ, en hauteur ; des pièces ont été ajoutées en bas et en haut ; les planches se sont disjointes et le temps a affaibli la vigueur du coloris.

Enlevé par les commissaires de la République française en 1794, il fut restitué en 1815.

Gravures : V. S. 28, Henr. Snijers (Dédicace : Adm. R^do^ P^ri^ Fri Christophoro Meichsner Prædicatori Gna^li^ a P. P. ord. Prædicatorum Antverpiæ Priori. Anno 1643).

Dans la gravure de Snijers, on ne voit qu'un des deux degrés conduisant à l'estrade où siègent les docteurs et les deux livres tombés à terre sont omis. La gravure montre, dans le haut, les chapiteaux des colonnes qu'on ne distingue pas dans le tableau. Le n° 29 de V. S. ne représente pas le même sujet, comme le dit cet auteur. Cette planche, la même que son n° 9, figure les Quatre Évangelistes et les Docteurs de l'église du *Triomphe de l'Eucharistie*. (Voir nos n°s 50 et 51.)

Voorhelm Schneevoogt mentionne sous le n° 30 le même sujet représenté par quatre pères de l'église et St. Thomas au milieu d'eux, gravé par un anonyme, sans nom de peintre. Il appelle la pièce douteuse ; en effet elle ne saurait être attribuée à Rubens.

Le catalogue de la galerie du Seigneur de Brabek à Hildesheim (Hanovre,

(1) Voir note du n° 110-111, Tome I, page 138.

1792) mentionne sous le n° 53 « une belle esquisse de Rubens : *Dispute sur le Saint Sacrement,* grisaille, H. 1 pied 10 3/4 pouces, L. 1 pied 5 pouces. Un bijou pour le connaisseur, les têtes sont pleines de caractère, les vêtements des étoffes véritables, toutes les figures bien disposées et heureusement éclairées ».

Parthey signale une composition traitant le même sujet dans la collection Majer de Stuttgart (1).

Voir planche 129.

377. LE SACRE D'UN ÉVÊQUE.

Dans une église, devant un autel, est assis un évêque, vu de front, les mains jointes à la hauteur de la poitrine. Deux évêques debout à ses côtés tiennent au-dessus de sa tête la mitre ; un troisième, à gauche, présente la crosse à son nouveau collègue, un diacre agenouillé sur les marches de l'autel tient un gros livre ouvert ; trois serviteurs ecclésiastiques portent des flambeaux. Au fond, on voit l'autel sur le retable duquel est représenté la Descente du St. Esprit.

Gravure : V. S. 12. Cette gravure porte les inscriptions : « P.-P. Rubens invent. P. Soutman fecit et Excud. » Il est probable qu'elle fut faite d'après un dessin du maitre.

Voir planche 130.

Le Pape faisant ouvrir la Porte Sainte.

Le catalogue de la vente de Julienne (Paris, 1767) mentionne, sous le n° 99, un tableau de Rubens « représentant un Pape qui fait l'ouverture de la Porte Sainte : on compte sept figures qui se groupent ensemble ; deux anges sont sur des nuées. Il est peint sur bois, et porte 24 pouces de haut sur 16 pouces 9 lignes de large ». Il fut adjugé à 605 francs.

Le prêtre incrédule à l'Autel.

En 1781, Joshua Reynolds vit dans la collection de M. Peters d'Anvers un tableau qu'il décrit comme suit : « Le prêtre incrédule et une autre figure

(1) G. PARTHEY ; *Deutscher Bildersaal* II. 420 n° 96.

qui sert à l'autel, par Rubens, figures à peu près moitié grandes comme nature. Il y a beaucoup d'harmonie dans le coloris (1).

Un Moine devant une apparition lumineuse.

Dans le catalogue de la vente Dutartre (Paris, 1804), un tableau de Rubens est décrit comme suit : « Portrait d'un Chartreux de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, dans un oratoire, debout, les mains jointes, le regard au ciel. Toile. Quarante-quatre pouces sur trente-trois ».

Il fut adjugé à M. Paillet à 4100 francs.

Une religieuse en prière.

Une religieuse tient un rosaire entre les mains devant la poitrine ; elle porte un voile blanc et une robe noire.

Gravure : V. S. 47, C. G. Guttenberg. La gravure porte l'inscription : « Du cabinet de M. de Choiseul, de la grandeur de 26 pouces sur 21. P.-P. Rubens pinxit ».

378. LE CHRIST TRIOMPHANT DE LA MORT ET DU PÉCHÉ.

Paris. Propriété de M. Charles Sedelmeyer.
Panneau. H. 180, L. 251.

Le Christ est assis sur son tombeau, qui a la forme d'une urne funéraire antique. Une draperie lui couvre les jambes. Une de ses mains est appuyée sur le tombeau, l'autre tient la hampe du labarum. Un de ses pieds est posé sur la tête d'un squelette qui gît par terre, l'autre sur la tête d'un serpent qui se tord sous cette pression. Un flambeau allumé se voit à terre, à côté du tombeau. Dans la partie supérieure planent trois anges ; d'un côté, deux petits, dont l'un tient une couronne de laurier au-dessus de la tête du Christ et l'autre une palme ; de l'autre côté, un grand ange qui sonne de la trompette. La signification de cette composition allégorique est la victoire remportée par le Christ ressuscité sur la mort et le péché.

Le tableau se trouvait anciennement dans l'église de Ste. Walburge, au

(1) JOSHUA REYNOLDS : *Œuvres*. II, 305.

chœur, du côté de l'Évangile, sur le monument funèbre de Jérémie Cock et de sa famille. Il disparut du temps de la première république française.

Il reparut dans la vente de Vinck de Wesel (Anvers, 16 août 1814) où il fut adjugé, au prix de 165 florins, à Wolschot. En 1832, il se trouvait, au dire de Smith *(Catalogue.* IX, 4), dans la collection de George Watson Taylor. Actuellement (1887), il appartient à M. Charles Sedelmeyer, marchand de tableaux à Paris.

Selon Descamps, il était presque perdu au milieu du siècle dernier, par la négligence des fabriciens de l'église Ste. Walburge (1).

Le tableau a effectivement beaucoup souffert, les glacis en ont disparu. Mais le ravage des temps n'a rien pu enlever aux grandes allures de la composition. La figure du Christ a un air réellement triomphant. Pour autant qu'on peut en juger, la figure principale est de la main de Rubens, les anges sont retouchés par lui, les accessoires sont l'œuvre d'un collaborateur. Le tableau semble dater de 1615 à 1620.

Malheureusement, l'inscription du tombeau de Jérémie Cock ne nous a pas été conservée. Les *Liggeren* de la gilde de St. Luc mentionnent deux confrères de ce nom, un négociant qui entra dans la confrérie, en 1643-1644, et un peintre qui fut admis, comme fils de maître, en 1656-1657, tous deux par conséquent après la mort de Rubens. Ce n'est donc pas pour le tombeau de l'un de ces deux Anversois que fut fait le tableau.

Gravures : V. S. Nouveau Testament. 408, Remondus Eynhouedts ; 409, Anonyme (J. C. Visscher exc.) ; 410, S. a Bolswert (même sujet, sans nom de peintre) ; 411, J. Witdoeck (même sujet, en petit, dans un ovale, sans les anges).

Une étude pour ce tableau fut adjugée dans la vente Hamilton (Londres, 1882), au prix de 150 guinées, à M. Winckworth. Elle mesurait 30 centimètres de haut sur 38 de large.

Dans les comptes de la succession de Rubens, nous voyons que deux copies, l'une du « Christ Triomphant, » l'autre d'une « Vénus avec Jupiter changé en Satyre, » furent données à Jean Colaes, maçon à Steen, à qui Rubens les avait promises, lors de l'entreprise des travaux exécutés à sa propriété dans cette commune.

Jadis, un tableau (Toile ; 5 pieds 4 pouces, sur 4 pieds 3 pouces) de la même composition se trouvait au palais Pitti, à Florence (2).

(1) DESCAMPS : *Vies des peintres,* I. 321.

(2) SMITH : *Catalogue.* II, 515.

379. LE CHRIST TRIOMPHANT DE LA MORT ET DU PÉCHÉ.

ANS le catalogue de la vente Robit (Paris, 1801), un tableau, représentant le même sujet avec quelques variations, est décrit, sous le n° 107, de la manière suivante : « Le Christ vu de face est assis dans l'attitude noble et imposante de la divinité. On le voit au milieu du sujet environné d'une gloire, s'appuyant de la main droite sur sa croix et posant l'autre sur la boule du monde qu'un ange, de la plus brillante carnation et vu en pied, paraît également soutenir. A ses côtés sont deux anges dont l'un, pour montrer la plaie, écarte une belle draperie rouge dont le Sauveur est couvert en partie, et dont l'autre, vu dans une demi-teinte, du ton le plus fini, tient une palme. Le peintre, pour soutenir l'allégorie de son sujet, a placé sous le pied gauche du Christ une tête de mort entourée d'un serpent ; une gloire lumineuse termine cette composition aussi sage que sublime. Nous ne balançons pas à mettre ce tableau en comparaison avec son fameux morceau de l'*Incrédulité de St. Thomas,* tant par la force du coloris que par sa touche brillante et soignée. Il a été acquis, en 1784, d'un lord qui en connaissoit bien tout le mérite, mais qui en voyant les planches détachées et ignorant l'art que l'on possède en France de les réunir par des parquets solides se détermina à s'en défaire d'après le prix important qui lui en fut offert. Il provient en dernier lieu de la vente Donjeux. 66 sur 51 pouces (H. 178, L. 137 cent.). »

Il fut adjugé à Naudon, au prix de 8420 francs. En 1830, il faisait partie de la collection du baron Simon Clarke (1). Le même tableau fut adjugé à 700 florins dans la vente Ewout Van Dishoek, seigneur de Domburg (La Haye, 1745). Dans une vente anonyme faite à Amsterdam, le 6 novembre 1749, il n'atteignit que 380 florins.

Le 24 novembre 1735, un tableau représentant le Christ dans sa gloire assis sur les nuages, la main gauche sur le globe terrestre, la main droite sur une croix, son pied gauche sur une tête de mort entourée d'un serpent, ayant à côté de lui trois anges ailés, peint sur panneau, haut 6 pieds 3 pouces, large 4 pieds 9 pouces, fut soumis au jugement des doyens de St. Luc à Anvers. Ils le déclarèrent peint par Rubens et de ses meilleures productions. Ils attachèrent sur le dos du tableau le cachet de la gilde en cire rouge (2). Il s'agissait évidemment ici du tableau de la vente Robit.

(1) SMITH : *Catalogue.* II, 757.

(2) *Resolutieboeck.* II, 14 verso.

380. LE CHRIST TRIOMPHANT DE LA MORT ET DU PÉCHÉ.

Bruxelles. Galerie de S. M. le roi des Belges.
Esquisse. Panneau. H. 71, L. 47.

Le Christ est debout sur le globe terrestre, levant de la droite le calice surmonté de l'hostie ; de la gauche, il tient le labarum. Une draperie rouge lui couvre les épaules et retombe sur le milieu du corps. Au-dessus du Sauveur plane le St. Esprit ; plus haut, Dieu le Père trône dans les nuages ; à ses côtés et au-dessous de lui, des anges volent, portant des attributs symboliques : un livre, un vase, les instruments de la Passion, un encensoir etc. A côté du Christ, à gauche, on voit Élie, la tête et la main levées, auquel l'ange tend un pain et un flacon d'eau ; à côté du prophète, Melchisédech, portant une longue barbe, coiffé d'une calotte rouge, vêtu d'une chasuble couleur d'or ; l'une de ses mains tient un pain, l'autre est appuyée sur l'anse d'une amphore. A droite du Christ, l'on voit St. Paul levant l'une main à demi, tenant l'autre sur le pommeau d'une grande épée. A côté de lui, un saint religieux en robe blanche au-dessus d'un vêtement noir. Il est à genoux en adoration devant le Christ ; devant lui par terre, un chapeau de cardinal et une croix. Le globe, sur lequel le Christ est debout, est entouré d'un serpent sur la tête duquel le Sauveur pose le pied. Au-dessous du globe, on voit un squelette. L'esquisse figure un retable d'autel, avec un projet d'encadrement. Ce dernier se compose, à gauche, d'une colonne Corinthienne, à droite, d'une colonne torse, entre lesquelles le peintre voulait laisser le choix au sculpteur. Dans le haut, un cintre et des arcatures sculptés. Tout le fond de la peinture est de bistre et de jaune d'or ; les figures sont indiquées par quelques taches de rouge et de jaune.

Le sujet de cette composition est évidemment « le Christ triomphant de la mort et du péché par l'Eucharistie. » Les deux saints à gauche représentent des personnages de l'Ancien Testament dans un acte de leur vie que l'on cite comme une figure de l'Eucharistie ; les saints du Nouveau Testament représentent les défenseurs du dogme du St. Sacrement.

Le travail est tout entier de la main de Rubens et forme le projet d'un tableau d'autel. La beauté régulière de la composition indique une date peu avancée de sa carrière, probablement de 1615 à 1620.

L'esquisse a fait partie de la collection de Miss Bredell et fut acquise dans sa vente, en 1875, au prix de 430 livres et 10 shillings. Elle avait

été exposée à Londres, en 1843, et à Manchester, en 1857. En 1841, elle avait été vendue dans la collection du marquis de Camden, où elle fut payée 42 guinées par Charles Bredell. Elle avait été apportée d'Espagne par Joseph Bonaparte.

Le retable, dont la pièce appartenant à S. M. le roi des Belges est l'esquisse, a existé. Dans le catalogue des tableaux provenant des églises des Jésuites de Bruxelles, de Louvain, de Namur, de Nivelles, de Malines, d'Alost et de Mons, vendus le 12 mai 1777, ce tableau peint sur toile haut de 9 pieds 2 pouces, large de 6 pieds 9 pouces, est mentionné sous le n° 220 en ces termes : « Allégorie. Le Seigneur sur le globe du monde ; quatre figures représentant l'ancienne et la nouvelle Loi. » Il est cité dans une série comprenant cinq sujets du triomphe de l'Eucharistie et plusieurs autres grands tableaux religieux. La série porte l'en-tête suivant : « Sujets du Triomphe de l'Église dont les originaux ont été brûlés dans l'ancien Palais de Bruxelles et dans celui de l'Escurial en Espagne. » Comme ce titre ne s'applique qu'à une partie des peintures que la rubrique renferme, on ne sait si l'auteur du catalogue considérait, oui ou non, le tableau comme faisant partie du Triomphe de l'Eucharistie, ni s'il voulait le faire passer comme une copie ou comme un original.

Gravure : Ch. Waltner.

381. JÉSUS CHRIST ET LES QUATRE PÉNITENTS.

Munich. Pinacothèque, 746.
Panneau. H. 144, L. 128.

Le Christ est debout, à droite, contre un rocher, le buste nu, soutenant une draperie rouge sur le bras gauche, et parle aux quatre pénitents en leur montrant la blessure dont sa main droite est percée. La Madeleine vêtue de blanc se courbe humblement devant le Sauveur, les bras croisés sur la poitrine, la douleur peinte sur le visage ; St. Pierre, qui, derrière la Madeleine, se trouve le plus rapproché du Christ, porte une draperie bleue ; pris de pitié pour le Sauveur, il joint les mains en pleurant ; David dont on ne voit que la tête couronnée, a les yeux baignés de larmes ; le bon larron, le buste nu, le bas du corps couvert d'une draperie violet sombre, tient sa croix des deux mains.

La peinture est fort soignée ; le coloris éclatant est très mince, mais

plein d'effet. Une douce et chaude lumière d'une merveilleuse harmonie éclaire les chairs. Le Christ est entièrement celui du *St. Thomas* du musée d'Anvers. Le St. Pierre est frappé par une lumière plus chaude, la carnation du larron est plus brune, tous deux sont d'un ton vif. Le tableau doit dater de l'époque de l'*Incrédulité de St. Thomas*, qu'il rappelle, mais auquel il est supérieur. On peut donc le placer en 1615. Il est entièrement de la main de Rubens et provient de la galerie de Dusseldorf.

Gravures : V. S. 1, Anonyme (Nic. Lauwers exc.) et Piloty (lithographie) ; 1bis, Victor Green. Non décrite : J. L. Raab.

Photographie : Hanfstaengl.

Le palais royal de Turin (N° 409), le musée de Brunswick et M. Hallier, architecte à Hambourg, possèdent des copies de ce tableau. Une répétition fut adjugée dans la vente Adrian Bout (La Haye, 1733), à 590 florins.

Voir planche 131.

382. FRANÇOIS HOVIUS ET SES PARENTS COMPARAISSENT DEVANT LE TRIBUNAL DU CHRIST.

Munich. Pinacothèque, 747.
Panneau. H. 203, L. 148.

Un ecclésiastique, François Hovius (Van Hove), est agenouillé auprès d'une table, à laquelle sont assis un homme et une femme en prières. A gauche, l'ange gardien du prêtre le soutient ; derrière lui, St. François son patron. Du côté opposé de la table, un homme et une femme âgés, probablement les parents de Hovius, joignent les mains en adorant le Christ. A côté du Sauveur, deux apôtres, St. Jean et St. Pierre. Dans le fond, un rideau vert entre une colonnade, avec vue sur le ciel. Derrière St. Pierre, quelques rayons chargés de registres.

C'est un tableau de l'école de Rubens, tout-à-fait secondaire, auquel le maître n'a pas mis la main. Il est même douteux qu'il ait été l'inspirateur de la composition.

L'œuvre fut faite pour être placée sur le tombeau de François Van Hove, curé de l'église Ste. Walburge, à Anvers, mort en 1633, dont le monument se trouvait dans le chœur de l'église, du côté de l'Épitre.

Sur le tombeau, on lisait l'épitaphe suivante : « R. D. Franciscus Hovius S. T. L. quiescit hic qui ovibus hisce invigilans nunquam quievit laboravit annis XXXII defunctus A° Dni MDCXXXIII Idib. Decemb. suo vero LVIII. Animæ ejus ut sit quies Deum roga ».

Lors du renouvellement du monument, en 1757, les fabriciens de l'église firent placer l'inscription suivante : « R. D. Francisco Hovio S. T. L. pastori hujus ecclesiæ. Renovarunt ædiles 1757. Obiit 1633 ».

Il est à remarquer que François Hovius est représenté à un âge moins avancé que celui qu'il avait atteint au moment de sa mort. Il peut avoir quarante ans et ses parents ont à peine dépassé la soixantaine. Le tableau aurait donc été fait vers 1615. Il est ordinairement désigné sous le titre du *Christ jugeant le clergé et les laïcs*. Cette appellation est erronée ; ce ne sont pas le clergé et les laïcs en général, mais un prêtre et ses parents qui comparaissent devant le tribunal du Christ.

Le tableau provient de la galerie de l'électeur de Bavière à Munich.

Mols remarqua, vers 1775, que dans le cabinet de l'électeur de Bavière (incorporé plus tard dans la pinacothèque de Munich) se trouvait exactement la même composition que celle de l'épitaphe de Hovius. Il émit, en conséquence, la supposition que l'original, par Rubens, se trouvait dans ce cabinet et que l'église Ste. Walburge ne possédait plus qu'une copie. A cette époque, il existait donc deux exemplaires de cette œuvre qui ne valaient pas mieux l'un que l'autre.

Parmi les auteurs qui ont décrit l'ancienne église Ste. Walburge, Mensaert est le seul qui signale l'existence de l'épitaphe de Hovius, il ne cite pas le nom de l'auteur présumé du tableau (1). Descamps, Michel et Reynolds n'en font pas mention. Certaines éditions du guide Berbie en disent simplement : « Dans le chœur à droite est un tableau, le portrait d'un curé, par . . . » (2). D'autres éditions n'en parlent point. A Anvers même, on n'attribuait donc point le tableau à Rubens.

Gravure : Non décrite, J. Piloty, lithographie.

---

(1) G. P. MENSAERT : *Le Peintre amateur et curieux*. I, 251. Bruxelles, 1763.

(2) *Description des principaux ouvrages de Peinture et Sculpture actuellement existans dans les Eglises, couvens et lieux publics de la ville d'Anvers*. Anvers, chez Gérard Berbie (Edition française 1768, édition flamande 1765).

383. INTERCESSION DE LA VIERGE.

Le Christ est debout sur les nuages, à gauche. Il est tout nu, à l'exception d'une mince bande de toile entourant le milieu du corps ; sa tête est cernée d'une auréole. De la droite, il tient la croix ; il étend la gauche vers sa mère. Celle-ci est agenouillée sur un nuage ; elle pose la main droite sur son sein découvert, et fait de la gauche un geste suppliant. Toute son attitude exprime bien l'intercession pour les hommes. Dans le haut du tableau, deux anges planent au-dessus de la Vierge ; l'un d'eux a quelques fleurs en main. Un troisième ange, debout à gauche, entoure de ses deux bras la croix du Christ. Les personnages ont les formes d'une ampleur exagérée, rappelant les premiers temps de Rubens. C'est donc vers 1612 qu'il faut placer l'œuvre reproduite par le burin d'Egbert Van Panderen.

Sous la gravure, on lit un texte de St. Germain qui indique l'origine du sujet : « La Mère montre à son Fils son sein et sa poitrine ; le Fils montre au Père son côté et ses plaies. Comment leur intercession pourrait-elle être repoussée, lorsqu'ils montrent tant de preuves de leur amour ? »

Gravures : V. S. Vierges, 163, Egb. van Panderen (Dédicace : Reverendo Domino D. Laurentio Beyerlinck S. Theolog. Licentiato, Canonico et Archipresbytero Ecclesiæ Cathedralis Antverpiensis, hanc pro mundo supplicantis Deiparæ effigiem, Theodorus Gallæus dicat, consecratque) ; 164, A. Cardon, fils ,1792, feuille cintrée.

Voir planche 132.

Groupes d'Anges.

Voorhelm Schneevoogt range dans l'œuvre de Rubens quatre compositions qui ne nous sont connues que par de petites images de piété, sans nom de peintre ; nous ne trouvons point de raison pour admettre cette attribution. Ce sont :

40. (Histoire et allégories sacrées). Des anges dans une gloire dont les uns jouent de divers instruments et les autres chantent. Sans nom de graveur. La composition n'a rien de rubénien. Dans le catalogue de la vente Hazard, N° 307 (Bruxelles, 1789), un dessin est mentionné comme une étude pour cette composition.

41. Concert spirituel. A droite, une femme joue de l'orgue ; une autre, tenant un livre ouvert sur ses genoux, chante. Quatre anges debout chantent

également, tandis qu'un cinquième pince le luth. Trois femmes, debout devant un portique, assistent au concert. Sans nom de graveur. La gravure est dans le genre de Corneille Schut et peut-être de lui.

42. Deux anges environnés de nuages et tenant un soleil d'où sortent des rayons. Sans nom de graveur.

43. Le même sujet. Au lieu d'un soleil, les deux anges portent le St. Sacrement. Gravé par J.-J. Van den Bergh, d'après le tableau original de la collection de M. Magnan, médecin du roi.

Le musée de Valladolid (n° 554) renferme un tableau où l'on voit, dans le haut, deux anges tenant l'Eucharistie. A droite et à gauche, d'autres anges, grands et petits, chantent et font de la musique. Le tableau attribué à Rubens est de l'école du maitre.

Dans maint cabinet on rencontre des figures et des têtes d'anges attribuées à Rubens, notamment dans la galerie du duc d'Aremberg, à Bruxelles, et dans celle du duc de Westminster, à Londres. Nous n'avons pas vu de tableau de ce genre que l'on puisse regarder comme l'œuvre de Rubens. Dans l'ancienne collection du palais royal à Potsdam, il se trouvait « des Anges avec instruments de musique planant en rangées dans les airs » (n° 98 de l'ancien catalogue H. 2 pieds 7 1/2 pouces, L. 2 pieds 2 pouces). Le tableau fut payé 1830 florins, à la vente Lormier (La Haye, 1763).

La Foi, l'Espérance et la Charité.

Les trois vertus théologales sont représentées dans un encadrement circulaire. La Charité est figurée par un groupe composé d'une jeune femme et de deux enfants dont le plus jeune est debout sur les bras de sa mère, et lui passe une des mains autour du cou, en l'embrassant sur la bouche ; l'aîné est debout aux genoux de sa mère et étend les bras vers elle. L'Espérance est représentée sous les traits d'une jeune femme ayant une rangée de perles dans les cheveux et tenant une ancre. La Foi est représentée par une troisième femme portant un voile sur les cheveux et passant les bras derrière la tête de ses deux compagnes ; au-dessus de la tête de la Charité, elle lève une croix ; près de l'épaule de l'Espérance, elle tient un livre ouvert dans lequel celle-ci s'efforce de lire. Le St. Esprit plane au-dessus des figures, entre la Foi et l'Espérance.

La composition attribuée à Rubens par le graveur ne nous parait pas

appartenir à ce maître. Les têtes des personnages pas plus que le groupement ne rappellent sa manière.

Gravure : V. S. 44. J. B. Michel, d'après un tableau appartenant à Sir Edward Swinburne.

La Charité chrétienne.

Anvers. Musée des Hospices civils, 55.
Esquisse. Panneau. H. 28, L. 42.

Dans cette esquisse, on voit le Christ ressuscité, entièrement nu, à l'exception d'une bande de toile sur le milieu du corps. Il tient la croix d'une main et tend l'autre vers un groupe de trois enfants nus qui lui sont amenés par leur mère. Celle-ci est debout, derrière eux, portant deux nourrissons. C'est une robuste femme aux cheveux blonds dénoués qui dirige ses regards vers le Sauveur. Dans le fond, on voit encore deux enfants vaguement peints. A gauche, six administateurs d'hospice, habillés de leur toge noire, les uns à genoux, les autres debout, rendent hommage au Christ en adoptant les enfants pauvres qu'il leur recommande. Le fond est composé d'un bâtiment.

C'est un travail rapidement fait ; les chairs sont traitées dans des tons très clairs, d'une peinture mince. Il n'est pas impossible que la pièce soit de Rubens, mais bien plus probablement, c'est le travail d'un de ses élèves, de Van Diepenbeeck peut-être. Rubens n'a jamais exécuté cette composition ni aucune autre, où les administrateurs d'une fondation ou d'un établissement quelconque sont représentés en corps. Le groupement ni la peinture n'ont d'ailleurs pas assez de mérite pour devoir être attribués au maître.

L'esquisse provient de l'orphelinat pour garçons établi jadis au Marché aux Chevaux, à Anvers.

384. LA RELIGION TRIOMPHE DE L'IDOLATRIE ET DU VICE.

(L'Immaculée Conception.)

Munich. Pinacothèque, 739.
Toile cintrée. H. 553, L. 369.

La Vierge, munie d'une paire d'ailes aux épaules et portant son enfant sur les bras, est debout sur le globe terrestre et du pied écrase le serpent. Au-dessus d'elle trône Dieu le père étendant le sceptre. A gauche, deux grands anges portant une couronne et une palme ; à droite,

St. Michel et d'autres anges qui poussent vers les flammes de l'abime le dragon à sept têtes qui cherchait à dévorer la Vierge. Dans le fond, la ville de Freising et la cathédrale.

C'est une grande peinture d'un ton mat. La Vierge a une attitude théâtrale, les figures sur les côtés sont meilleures, sans exceller par quoique ce soit. C'est l'œuvre peu réussie d'un élève, sommairement revue par le maître.

Elle fut faite par ordre du prince-évêque de Freising, Ernest de Bavière, vers 1612, pour la cathédrale de cette ville dont elle orna le maître autel jusqu'au commencement de ce siècle. Dans la Chronique de Freising, par Carolus Meichelbeck, nous lisons que cet évêque, mort en 1612, avait payé 3000 florins pour le retable (1). Le prix indiqué est fort exagéré, comparé à ce que des œuvres bien plus importantes furent payées à Rubens à la même époque. En 1804, le tableau fut transféré à Munich.

Sandrart remarque déjà que Rubens a voulu peindre la vision apocalyptique de la femme et du dragon (Apocalypse, XII). Le tableau porte encore aujourd'hui le nom de « La Femme Apocalyptique. Représentation de la victoire remportée par la Religion chrétienne sur l'Idolâtrie et le Péché. » Si tel est réellement le sujet, le choix des personnages est singulier et il faudrait admettre que l'évêque l'a imposé au peintre. Il est à remarquer cependant que bon nombre d'artistes ont représenté l'Immaculée Conception de la Vierge sous la forme allégorique de Marie ayant sous ses pieds un dragon qui cherche à la mordre, pendant que le Père éternel la protège et que des anges armés repoussent le monstre (2). Cette explication nous semble plus satisfaisante et ce sujet s'accordait mieux avec le génie de Rubens et avec la place que le tableau devait occuper.

---

(1) Ich lise dass dieser Bischoff das so hochberühmte Chorblatt in disem Domb, welches der beruffneste Rubens gemahlet um 3000 fl. erkauffet habe. (P. CAROLUS MEICHELBECK : *Kurtze Freysingische Chronica oder Historia*. Freysing, 1724. P. 288.)

(2) Voir J. B. E. PASCAL : *Institutions de l'Art Chrétien*. I, 217-220.

VI.

SAINTS ET SAINTES.

SAINTS ET SAINTES.

385. SAINTE AGNÈS.

La Sainte appuie un genou sur une saillie de rocher, elle lève les yeux au ciel et pose la main droite sur le cœur ; de la gauche, elle tient une palme et une corde à laquelle est attaché un agneau, debout à côté d'elle.

Gravure : V. S. 1, G. Panneels (PP. Rubeni in. G. Panneels fecit).

Alex. Voet (V. S. 2) a gravé la même sainte debout, accompagnée d'un agneau.

Sainte Agnès.

Volet du *Martyre de St. George* (Voir ce tableau).

386. SAINT ALBERT.

Suivant Michel, Rubens peignit pour l'église des Carmes déchaussés à Bruxelles, deux saints religieux du même ordre, St. Albert et St. Ange, pour servir de volets d'un autel postiche, élevé en 1615. Au-dessus de cet autel était figuré *le Christ sortant de son tombeau* et, sur les extrémités du tympan, les soldats chargés de garder le sépulcre. Ces figures peintes par Rubens étaient découpées dans les panneaux.

A l'époque où Michel écrivait (1770), les deux figures de saints se trouvaient encore placées dans la même église, près de l'entrée. *Le Christ ressuscitant* se trouvait dans les appartements de l'infirmerie du couvent ; les *Soldats* avaient disparu. Deux pièces placées au-dessus de la table de sacrifice de cet autel appartenaient à M. Pery, « un curieux en peintures. (1) »

Sainte Aldegonde.

Il existe une gravure de Sainte Aldegonde publiée par C. Galle (V. S. 3) qui représente cette sainte à mi-corps avec des sujets empruntés à sa vie, dans les quatre coins de l'estampe. Elle est sans nom de peintre et de graveur. A côté du nom de l'éditeur Th. Galle, on lit la date 1619. Dans la marge inférieure on lit : « Dulcissimæ memoriæ Aldegundis Virginis Antonius de Winghe abbas et monachi Lætienses devotæ venerationis ergo DD. CC. » L'absence du nom de peintre rend extrêmement douteuse l'attribution à Rubens. La gravure forme un pendant de la *Ste. Hiltrude,* dédiée à Antoine de Winghe.

387. SAINT AMBROISE ET L'EMPEREUR THÉODOSE.

Vienne. Musée impérial, 1162.
Toile cintrée. H. 362, L. 246.

ST. Ambroise, évêque de Milan, refuse à l'empereur Théodose l'entrée de l'église, à cause du massacre de Thessalonique. Le saint, un vieillard à longue barbe, coiffé de la mitre et vêtu d'une riche chasuble, s'est placé devant la porte. Il étend les deux mains, avec un geste respectueux, mais décidé, pour éloigner l'empereur prêt à franchir le seuil. Derrière lui se trouvent cinq personnages, probablement des prêtres, dont on ne voit guère que les têtes et un enfant de chœur, en surplis blanc, tenant un flambeau. Théodose, portant le manteau de pourpre sur le costume de guerrier romain, la tête cernée d'une couronne de laurier, prend devant l'évêque une pose humble. Sa haute taille se courbe ; de ses mains, dont l'une est étendue, l'autre posée sur la poitrine, il fait un geste suppliant. Derrière lui, trois guerriers de sa suite contemplent cette scène avec surprise et irritation.

(1) MICHEL : Op cit. P. 359.

L'évêque et l'empereur sont de fortes et nobles figures ; il en est de même de leurs suivants. Les gestes sont sobres et dignes, la composition simple et éloquente. Saint Ambroise surtout est imposant et domine entièrement l'empereur. Le contraste entre le groupe des robustes guerriers derrière Théodose et les figures placides des gens d'église fait un grand et heureux effet.

La peinture est sobre de ton, la lumière grise et douce. Les personnages dans leur coloris calme ressortent énergiquement sur le fond gris cotonneux.

Par sa facture, le tableau rappelle, jusqu'à un certain point, la *Communion de St. François,* du Musée d'Anvers ; mais, tandis que dans ce dernier le brun domine, le gris prend ici la première place. Les trois guerriers de la suite de l'empereur se retrouvent dans l'*Histoire de Décius;* celui du milieu est fait d'après le même modèle que le général romain. A droite, il y a une figure de moine et un enfant de chœur qu'on retrouve dans la *Communion de St. François.* Ces particularités et le style du tableau nous le font dater de 1619, c'est-à-dire de la même époque que le chef-d'œuvre que nous venons de nommer en dernier lieu.

Plus tard, en peignant le *Triomphe de l'Eucharistie,* Rubens reproduisit dans le tableau *Abraham et Melchisedech,* le patriarche sous les traits de l'empereur Théodose et le grand prêtre sous ceux de St. Ambroise ; il leur donna presque la même pose que dans la présente composition. L'homme à la longue barbe qui se trouve entre l'évêque et l'empereur se voit aussi dans la *Conversion de St. Bavon.*

Le fond d'architecture et les vêtements trahissent le concours des élèves. Les chairs sont de la main de Rubens, le reste est largement retouché par lui.

Sous tous les rapports, le tableau est de premier ordre, et d'une importance extrême dans les œuvres historiques du maître. Il provient de la collection de l'empereur Charles VI.

Gravures : V. S. 1, Amman *(lisez* Axmann) ; 2, J. Schmutzer, 1784 ; 3, P. Spruyt ; 4, A. Prenner ; Non décrites : J. Hahn, W. Unger.

Les têtes des deux guerriers, venant immédiatement après l'empereur Théodose, un homme barbu et un autre plus jeune, ont été gravées séparément par A. Gilis, 1764 (V. S. Portraits, 316), d'après un modèle que possédait Las, un ami du graveur.

Il existe de ce tableau une réduction peinte à la même époque par Van Dyck et appartenant à la National Gallery de Londres, n° 50 (H. 147, L. 114). L'élève n'a pas suivi servilement le maître, la plupart des visages sont changés. Théodose est sans barbe, le guerrier à l'extrême gauche a l'aspect plus juvénile ; la tête du second des acolytes de St. Ambroise, à partir de

la droite, a été remplacée par celle de Nicolas Rockox. Derrière l'empereur, un chien monte les degrés du portail.

Ce tableau a été gravé par John H. Robinson.

Voir planche 133.

Saint Ambroise.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 34).

Saint André.

Côté extérieur du volet droit de la *Pêche miraculeuse,* à l'église Notre Dame de Malines (Voir n° 248).

388. SAINT ANDRÉ.

Vienne. Musée impérial, 1191.
Panneau. H. 56, L. 58.

Le Saint, dont on ne voit que la tête et les épaules est représenté attaché à la croix dont les deux branches se dressent à droite et à gauche ; il lève les yeux avec une expression de souffrance, la bouche est ouverte, la draperie, retombant sur les épaules, laisse le cou et une partie de la poitrine à découvert.

C'est une étude largement faite ; une tête énergique et rude, à peau brune, qui se détache sur le bleu du ciel. Peinture de la main du maître et de sa dernière période.

Photographie : H. O. Miethke.

389. LE MARTYRE DE SAINT ANDRÉ.

Madrid. Hospice des Flamands, rue Claudio Coello.
Toile. Figures de grandeur naturelle.

Une croix grecque se dresse au milieu du tableau, l'apôtre y est attaché par les quatre membres ; il lève les yeux au ciel ; dans son regard se lisent la souffrance et l'espoir. Un des bourreaux, monté sur une échelle, attache l'une des mains ; un second, vêtu de jaune, tire à la corde qui entoure le milieu du corps du saint. A droite se trouve un officier romain

à cheval étendant la main et donnant des ordres à ses subalternes. Au pied de la croix, une femme, dans laquelle on reconnaît Hélène Fourment, a mis un genou en terre et étend les mains vers l'officier, en implorant sa miséricorde pour le martyr. Derrière elle, un soldat romain coiffé d'un casque. A l'extrême gauche, une femme la tête couverte d'une draperie, la main sur le cœur, avec une expression compatissante. Dans le fond, de nombreux spectateurs vus à mi-corps. Dans le haut, à gauche, trois anges portant une couronne et une palme.

C'est un tableau excellent, d'une composition serrée et d'un coloris brillant, exécuté avec grand soin. La femme agenouillée, l'officier montant un cheval noble et fougueux, se distinguent spécialement par leurs hautes qualités. Les personnages principaux sont de la main de Rubens, les figures accessoires sont faites par des élèves et retouchées par lui. Le tableau, malheureusement trop haut placé, dans une chapelle imparfaitement éclairée, nous semble dater de la dernière époque du maître, vers 1637.

Il fut donné à l'hospice de St. André des Flamands, à Madrid, par P. Rambrecht, un marchand flamand établi à Madrid, comme le constate son testament, en date de l'an 1656.

L'hospice des Flamands à Madrid fut fondé par un Anversois nommé Charles, en 1594. Les statuts furent approuvés par Philippe III, en 1616. L'église qui primitivement possédait le tableau de Rubens fut bâtie en 1606-1607. A la fin du siècle dernier, l'hospice ayant été supprimé, le tableau fut transféré à l'Escurial. En 1844, il avait repris sa place dans la chapelle de la Calle San Marcos, rendue à sa destination primitive. Celle-ci fut démolie en 1862. En 1877, lorsque le nouvel hospice, Calle Claudio Coello, fut bâti, le tableau fut installé sur l'autel de la chapelle (1).

Gravures : V. S. 5, Alex. Voet, junior ; 6, Anonyme, (Jan Dirckx exc.) ; 7, E. C. G. Thelot, 1816 ; 8, Anonyme, la même composition, un peu plus large et cintrée dans le haut.

La gravure de Voet diffère du tableau en ce qu'elle montre, au second plan, à gauche, trois figures secondaires de plus que le tableau. La gravure publiée par Jean Dirckx est conforme à celle de Voet, seulement elle a de plus, dans le haut, des rayons descendant du ciel. Cette dernière estampe a été reproduite par la lithographie dans le livre de M. Hye Hoys.

(1) HYE HOYS : *Fondations pieuses et charitables des marchands flamands en Espagne.* (Extrait des *Précis historiques* p. 67 et suivantes). — ÉMILE VAN DEN BUSSCHE : *L'Hospice-hôpital de la nation flamande à Madrid (La Flandre,* Bruges, 1873. P. 423).

Dans les comptes de la succession de Rubens, nous lisons sous le n° CXVI : « Pour dégager certain dessin de Saint André, ainsi que la planche qui en a été gravée, confiée par le défunt à un graveur du nom de Van der Does et que ce dernier a mis en gage, 23 florins » (1). Comme il n'existe pas de planche signée par Van der Does, il faut croire qu'il s'agit de l'estampe publiée par Jean Dirckx.

Le dessin dont il est question ici se trouvait, en 1830, dans la collection de Sir Thomas Lawrence ; il avait passé par les ventes Crozat, 1741 ; Vassal de St. Hubert ; Mariette, 1775 ; Randon de Boisset, 1777 ; Lempereur, 1783 ; Lebrun, 1791.

Voir planche 134.

390. SAINT ANGE.

Une des deux figures de saints faites pour l'église des Carmes déchaussés, à Bruxelles (voir n° 386).

Sainte Anne.

Voir l'*Éducation de la Vierge,* N°s 140, 141.

391. LA MORT DE SAINT ANTOINE L'ÉGYPTIEN.

Le saint anachorète, brisé par l'âge, est assis dans son lit dont le chevet élevé ressemble au dossier d'un fauteuil. Il est à l'agonie. La poitrine et les bras sont découverts, les yeux sont voilés et à moitié fermés ; il a une longue barbe et des cheveux blancs, le haut de la tête est chauve. Un crucifix est déposé sur le lit. Autour de lui sont groupés six moines de son ordre, reconnaissables au T (béquille ou croix) cousu sur leur froc. Deux d'entre eux sont agenouillés au premier plan, au pied du lit; deux autres, dont l'un tient un cierge, sont debout au chevet. Les deux derniers, dont l'un porte une crosse d'évêque et l'autre un bâton à double croisillon, se tiennent à portée de la main du Saint et à chacun d'eux il distribue un de ses vêtements. Par terre, on voit un vase à eau bénite dans laquelle trempe le goupillon ; le cochon du saint avance la tête de dessous le lit et l'approche

(1) P. GÉNARD : *La Succession de P.-P. Rubens.* Bulletin des archives d'Anvers. II. 136.

de ce vase. La composition forme un très beau groupe et les têtes des hommes sont particulièrement remarquables.

Le tableau a fait partie de la galerie du comte Schönborn à Pommersfeld. Il fut vendu à Paris, en 1867.

Gravure : V. S. 9, Pierre Clouwet, 1649.

Voir planche 135.

Saint Antoine de Padoue.

Voorhelm Schneevoogt mentionne sous le n° 10 un *Saint Antoine de Padoue.* Le nom de Rubens a été gravé tout récemment sur la planche par un artiste anversois. La gravure a été faite d'après un tableau de Van Dyck, qui se trouve au musée de Milan, n° 442.

Saint Athanase.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 19).

392. SAINT AUGUSTIN.

Prague. Église de St. Thomas ou des Augustins.
Toile. H. 254, L. 175.

Le Saint évêque se tient debout sur le bord de la mer ; il est vêtu de ses habits pontificaux. La tête courbée et les mains étendues, il regarde l'enfant Jésus qui fait mine de vouloir épuiser la mer dans un petit puits qu'il a creusé dans le sable. Dans les airs plane un ange portant dans la main droite la mitre et la crosse de l'évêque ; dans la gauche, le cœur symbole du saint. Fond gris clair.

Le tableau est inférieur en mérite au *St. Thomas* qui figure plus bas dans le maitre autel de l'église des Augustins ; c'est probablement l'œuvre d'un élève. Il fut commandé en 1637, par la comtesse Hélène Martinitz, née Werschovitz, placé en 1639 et payé, avec le *St. Thomas*, 945 florins. Il est de forme ovale, mais placé dans un cadre rectangulaire en bas, échancré en haut (Voir le *Martyre de St. Thomas).*

Gravure : V. S. 11, Alex Voet junior.

Dans la gravure, l'ange planant dans le ciel manque ; le saint est coiffé de la mitre et tient la crosse en main.

Il existe une autre gravure, signée Jac. Neeffc (V. S. 12), représentant St. Augustin et l'enfant Jésus, tous les deux dans des poses différentes de celles qu'ils ont dans la gravure de Voet. L'attribution de cette composition à Rubens est suspecte.

Avec l'inscription *S. Augustinus,* A. Melar (V. S. 13) a gravé le St. Éloi du revers des volets de l'*Érection de la croix* (Voir n° 278).

393. SAINT AUGUSTIN ENTRE LE CHRIST ET LA VIERGE.

Madrid. Académie de San Fernando, 498.
Toile. H. 243, L. 187.

Le Saint est agenouillé au milieu du tableau sur une couple de livres. Les mains repliées sur la poitrine, il regarde le ciel avec une expression extatique. Devant lui se tient le Christ, le milieu du corps entouré d'un linge blanc, taché par le sang qui s'écoule de la plaie qu'il porte au côté. De la main gauche, le Sauveur tient une croix et incline légèrement la tête sur l'épaule droite pour regarder le Saint. A droite se trouve la sainte Vierge, sous la forme d'une belle et jeune femme. Autour de sa tête, comme autour de celle de son fils, rayonne doucement une auréole. Autour de ses épaules flotte un gaze léger ; elle porte une robe d'un beau rouge, un manteau bleu et violet. De la main droite, elle presse la mamelle pour en faire jaillir le lait. Une mitre et une crosse se trouvent par terre, à gauche. Dans le ciel, des nuages clairs.

Le Christ a des chairs rosées aux ombres bleuâtres ; le dessin de son corps est d'une correction académique un peu sèche. La Vierge a une figure douce, au profil pur. Les traits du Saint sont ceux que Rubens prête d'ordinaire à St. Dominique.

Le tableau est de la toute première époque du maître et pourrait bien dater du séjour qu'il fit en Espagne, en 1603.

Il provient du collège des Jésuites d'Alcala de Hénarès. Don Antonio Ponz en parle et dit qu'au moment où il écrivait son livre (1772), le tableau venait d'être transporté à la maison des Jésuites de S. Isidoro, à Madrid. C'est de là qu'il a passé à l'Académie de San Fernando, entre 1829 et 1852 (1).

(1) PEDRO ANT. DE LA PUENTE : *Viage de España.* Madrid, Joachim Ibarra 1772. I, p. 306.

Gravure : Galvan (Dans les *Cuadros selectos de la Real Academia de S. Fernando,* publié par Don Pedro de Madrazo).

394. SAINTE BARBE.

La Sainte, debout, tient dans la droite une palme. Elle a les yeux baissés ; ses cheveux descendent en larges boucles dans le cou. A gauche, la tour percée de trois fenêtres carrées. Figure lourde et disgracieuse se détachant sur un fond sombre. Comme la plupart des estampes gravées par Vorsterman, celle-ci a été faite d'après un tableau datant d'avant 1623. La galerie de Sans-Souci à Potsdam possède une copie de cette composition.

Gravure : V. S. 21, L. Vorsterman.

395. SAINTE BARBE.

La Sainte est debout, tenant dans la main droite une palme ; de la gauche, elle ramène sa draperie sur la poitrine. Belle et jeune tête, entourée d'une auréole, avec une expression pleine de grâce ; corps solidement bâti. A sa gauche, la tour qui lui a servi de prison montre sa lourde porte, ses murs épais percés de meurtrières et d'une petite fenêtre ronde garnie de solides barreaux. A sa droite, on voit un bout de paysage par-dessus une balustrade. Dans le ciel volent deux angelets dans un nuage, l'un portant une couronne de roses, l'autre une tige de lis. Par terre, une lourde épée et quelques roses.

Gravures : V. S. 18, S. a Bolswert ; 19, Anonyme (Queradt exc.) ; 20, P. Schenk. La même sainte, portant une tour au lieu d'un lis, est gravé sur un fond blanc par Math. Borrekens (V. S. 24) et par Pierre de Bailliu (V. S. 25).

Voir planche 136.

Sainte Barbe.

Schelte a Bolswert a encore gravé une Ste. Barbe (V. S. 23). Elle est debout, tenant une palme dans la main droite levée. La main gauche relève la draperie qui enveloppe la martyre. A côté d'elle, la tour, en forme de dôme. Cette gravure correspond parfaitement à la Ste. Catherine gravée par

Vorsterman (V. S. 34), d'après un marbre antique, dessiné probablement par Rubens. Seulement les attributs sont changés : la palme remplace l'épée, la tour est substituée à la roue.

Voorhelm Schneevoogt cite encore trois estampes représentant Ste. Barbe : n° 22, par Panneels, n° 26, par un anonyme (Galle exc.), n° 27, par N. Bazin. Les deux premières ne portent pas de nom de peintre et leur attribution est fort hasardée.

Sainte Barbe.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 31).

Saint Basile.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 21).

396. LA CONVERSION DE SAINT BAVON.

Gand. Église de St. Bavon.
Toile cintrée. H. 471, L. 281.

Le tableau renferme deux actions superposées. La scène supérieure se passe sur un escalier menant à une galerie ouverte. Le comte Allowin, qui plus tard devint St. Bavon, portant une armure complète, couvert d'un manteau rouge, a monté l'escalier, et, parvenu à un petit palier, il met un genou en terre devant St. Amand et l'abbé Florbert. Deux pages le suivent ; l'un, le plus petit, habillé de jaune, tient son épée, l'autre relève la traîne de son manteau. Derrière lui, deux nobles personnages montent l'escalier, l'un de noir habillé a une tête superbe, l'autre porte un béret à plume. Des portes qui s'ouvrent dans un péristyle élevé sortent l'évêque et l'abbé, tous deux mitrés, vêtus de leurs habits pontificaux. Suivis de quatre moines, ils s'avancent vers St. Bavon qui est agenouillé, deux degrés plus bas. Cette partie figure la réception du saint au couvent.

Contre la paroi latérale de l'escalier se passe une scène différente. Un homme à la figure noble, aux cheveux grisonnants, habillé d'un large vêtement noir, doublé de fourrure, et portant une chaîne d'or au cou, distribue à des pauvres, agenouillés sur les degrés, l'argent que deux pages lui apportent

dans des plats d'or. Le groupe des pauvres se compose de deux femmes et d'un vieillard. La première femme, à gauche, tient dans ses bras deux enfants, dont l'un au maillot ; elle est vêtue d'une robe couleur bronze et gris ; un tissu blanc encapuchonne sa tête. La seconde tient un enfant à la mamelle. Devant elle, on voit la tête d'un second enfant ; à droite se trouve le vieillard portant un vêtement aux reflets cuivrés. Tous trois étendent la main vers le distributeur d'aumônes ; ils ont les bras et le buste entièrement ou à moitié nus. Le peintre a cherché l'effet de son coloris dans l'opposition des carnations claires et chaudes de la partie inférieure, aux tons des riches vêtements de la partie supérieure. Par là, le tableau se rapproche du *St. Roch,* d'Alost. Dans tous les deux, une scène noble, se déployant dans le haut, charme l'œil, tandis que, dans le bas, la misère étale ses souffrances.

Du côté gauche, près du distributeur d'aumônes, se tiennent trois femmes, l'épouse de Bavon, jeune encore et vêtue d'une belle robe rouge bordée d'hermine, regardant avec attendrissement le comte qui entre au couvent, et deux suivantes, dont l'une porte un haut bonnet d'une étoffe légère et joint les mains en signe de pitié et dont l'autre ne montre que le profil.

Le fond se compose de l'architecture des escaliers et de la galerie. A droite et entre la colonnade, on distingue un ciel gris strié de nuages. A gauche, dans le bas, les armes de l'évêque Triest sont représentées.

C'est un tableau d'autel pompeux, mouvementé, bien ordonné, comme on les voulait à l'époque du peintre. De nos jours, ces groupes de belles femmes et de beaux seigneurs, ces étalages de chairs nues surtout, ne seraient plus admis dans les églises. C'est probablement là une des raisons pour lesquelles l'œuvre fut reléguée, en 1719, dans une chapelle de l'ambulatoire.

Le tableau a perdu sa fraîcheur et son éclat, il est recouvert d'un enduit brunâtre et monotone qui voile son aspect primitif et laisse plutôt deviner qu'apercevoir ses qualités. Il a dû être un travail supérieur et éclatant, un des plus parfaits dans son genre que Rubens ait produits. Les motifs traités par le peintre fournissaient ample matière à une scène brillante. Dans le bas, les chairs nues de tons différents ; sur le côté, les superbes figures de femmes aux riches draperies ; dans le haut, le cortège fastueux des prélats et des chevaliers. La composition, puissamment agencée, est aussi belle que savante. Dans la partie inférieure, le groupe serré des pauvres est d'un mouvement énergique ; le noble et calme groupe des femmes à mi-hauteur relie la partie inférieure de la composition à la partie supérieure.

Pour autant qu'il soit possible d'en juger par la peinture dans son état

actuel, les figures de la partie inférieure nous semblent être de la main de Rubens, celles qui occupent le haut du tableau paraissent peintes par un élève et retouchées par le maître.

Le tableau fut exécuté en 1624, et commandé par l'évêque Triest, de Gand.

Les archives du royaume de Belgique possèdent une lettre écrite par Rubens (1), le 19 mars 1614, par laquelle il rappelle à l'archiduc Albert que, deux ans auparavant, il lui avait montré un dessin colorié, fait de sa main, pour le tableau avec volets qu'il se proposait de peindre pour le maître autel de la cathédrale de Gand et qui lui avait été demandé par l'évêque Maes. La mort de ce prélat vint interrompre le travail et quoique le chapitre eût tout approuvé, les peines que Rubens s'était données pour le dessin du tableau et de l'autel de marbre restèrent sans récompense. Le successeur de l'évêque Maes, François-Henri Van der Burch résolut de faire construire l'autel en marbre, avec une statue de St. Bavon et sans aucune peinture. L'artiste se plaint qu'ainsi le pays et l'église seront privés du plus beau tableau qu'il eût encore fait. Il prie l'archiduc d'écrire à l'évêque de Gand qu'il a vu les dessins, qu'ils lui paraissent bons et que le prélat ferait bien de les examiner avant de prendre une résolution définitive. Sur l'original de cette lettre, le prince inscrivit l'ordre de prier l'évêque de faire venir le tableau peint par Rubens et de le faire achever. L'évêque ne se laissa pas convaincre par la prière du peintre ni par l'intercession de l'archiduc. Le 19 janvier 1615, un autel en marbre fut commandé à Robert de Nole, d'Anvers, au prix de 5000 florins ; il devait être terminé le premier août 1616. Au milieu de l'autel, dans une niche, devait figurer une statue haute de six pieds (2).

(1) A. PINCHART : *Archives des arts*. II. 166.

(2) Den XIX^sten^ Januarij 1615 es Mr Robert de Nolle Beeldesnydere van zijnen stijle wonende binnen Antwerpen veraccordeert met Eerweerde heeren den Bisschop van Ghendt ende proost Deken ende capittele vande cathedrale kercke van Ste Baefs aldaer angaende het maecken vanden hooghen aultaer van toetsteen ende allebastre, alles soo hiernaer staet ghespecifieert. Den welcken hij heeft aenghenomen ende belooft wel ende loffelick te maecken, stellen en volcommen onthier ende den eersten dach van ougste XVI^c^ zesthiene *voor de somme van vyf duusent Carolus guldens* te betaelene te wetene twee duysent guldens ghereet, andere een duysent guldens binnen eenen jare van date deser ofte emmers naer datter ghereetscap zijn zal vande stoffe die hy tot Ghendt zal leveren, ende de resterende twee duysent guldens als het werck loffelick gherecht ende ghemaeckt zal wesen metsgaders ook ghevisiteert by lieden hen dies verstaende ende by heurlieden verclaert hetzelve werck behoorlyck ghemaeckt te zyne volghens den patroon ofte modelle by de heeren vanden capittele gheteeckent ende het inhouden van desen

L'évêque Van der Burch fut appelé à un autre siège, en 1616, avant que l'autel fût terminé. Le 9 avril 1620, un nouvel accord fut conclu entre l'évêque Jacques Boonen, son successeur, d'une part, et Robert et Jean de Nole, de l'autre. Les artistes anversois entreprirent d'exécuter en marbre blanc, un

contracte. Ende waert byaldien dat hetzelve werck voor den eersten dach van ougste voorschreven niet gheheel gherecht ghemaeckt ende volcommen wierdt zal den aennemere verbeuren twee hondert guldens die hem afghetrocken zullen worden up het letste payement. Es ook besproken dat die metserye, ysere ende loot zal commen tot laste vanden voornoemden de Nolle annemere, Behoudens den aultaer met zynen voet. Ende oft gheviele dat middelertyt hy de Nolle aflyvich wierde ofte anderseyns 't voorschreven werck by hem niet volcommen en conste worden, So stelt hem Jan de Nolle synen Broeder oock beeldesnydere borghe ende principael voor de volcommynghe van voorscreven wercke. In teecken der waerheyt zyn hieraf ghemaeckt twee ghelycke instrumenten d'een voor myn heere den Bisschop ende capittele gheteeckent by den aennemere ende zynen Broeder ende het tweede voor den aennemer gheteeckent by mynheere den Bisschop ende capittele.

ROBBERT DE NOLE.
JAN DE NOLE.

Au bas de la pièce, la légalisation de l'acte par Gabriel Essers notaire à Anvers, datée du 10 *février* 1615.

In den eersten zal den gheheelen aultaer hooch zyn 25 voet ende breet op zyn breetste 16 voet, ende onder dick ofte diep drye voet ende een half ofte wat meer naer den eyssche vanden wercke ende al naer uytwysen vanden patroon. Dit es het eerste piedestael ghemerckt met A ende zal zyn ghemaeckt van witten orduynsteen ofte bremersteen zo hooghe totten outaersteen toe.

Ten tweeden daerop commende twee piedestaellen van ter zyden uutbrenghende twee cortoesen om op te stellen twee figueren van allebastere lanck vyf voeten ende die cortoesen zullen van vooren ghecireert zyn met zeker enghelshoofden ende ander allebastre ingheleyt ende inde piedestallen oock ghesneden inden midden met een ciraet ofte loffwerck uitwysen het patroon, ende tusschen die twee voorschreven vyff nitsen ovael ofte viercantghewysse met haer comportementen van allebastre rontsom, ende haer zes plintghens onder op den aultaer om zelvere candelaers op te stellen, ende haer pilaersterken oock van allebastre tusschen beeden ende desen voet zal hooch zijn drye voet ofte een dumme minder, zoo het myn heeren begheirdt ende achter omloopende totten witten steen toe ende zal al van toetsteen ende allebastre zyn, uutwysen het patroon ghemerckt B.

Ten derden op die twee piedestaelen zullen commen twee ronde pileiren lanck thien voet met haer cappiteelen ende baesementen, die pileeren van toetsteen ende die cappiteelen ende baesementen van allebastre met zyn viercante pylaster achter den pyleer ende achter noch een pylaster die plat is met zyn cappiteelen ende basementen naer de orderen Corintia, oock van Alebastre, ende die ronde pileeren ende platte al toetsteen tot achter aen die witte steen toe ghemerckt met C.

Christ ressuscitant de six pieds de haut, une Vierge de quatre pieds et demi, un saint Bavon et un saint Amand d'albâtre blanc, ainsi que deux anges de la même pierre. Toutes ces figures étaient destinées au maître autel. Le

Ende tusschen die twee pyleeren zal een cleet commen hooch omtrent vier voet ende een quaert onder de lyste ende achter dat cleet van witte avennesteen becleet ende boven een lyst van toetsteen ende onder oock een plinthe uutwysen het patroon.

Ten vierden op die lyste van het cleedt compt op een nissen wit vier voet, niet rondt maer maniere van een achtkandt hooch acht voet ende een half, ende van onder ghecireert met allebastre uutwysen het patroon, ende onder die nitsse uutbringhende een cu de lampe om te stellen daerop een piedestael van toetsteen, om daerop te stellen een figure van alebastre lanck zes voet. Alzulcke figure als myn Eerweirdighe heere zal ordonneren ende die ander figure ter zyde mede van vyf voet groet oock met haer piedestaelle naer behooren ende den eyssche van wercke ende uutwysen het patroon ghemerckt D.

Ten vyfden neffens die nitse zeker manier van pylastren van toetsteen terzyde ingheleyt van alebastre ende inden midden hebbende een cortoesse van alebastre met haer cyraet onder van alebastre naer behooren, ende voorts brenghende een cornisse, compaignerende die cornisse ende architrabe ende frieze vande twee groote colommen oock diezelfde cornisse ter zyde ende achter omloopende tot het wit werck toe ghemerckt E.

Ten zesten op dese cornisse vanden grooten pileer uutbrenghende een piedestael, ende daer commende een manier van antique candelaers, ofte eenighe antique potten ofte yet anders dat mynheeren zullen ordonneren van alebastre uutwysen het patroon ende daerneffens die cortoessen van alebastre die zullen voortsbrenghen een manier van eenen dobbelen piedestael het naeckt van alebastre ende die lyst van toetsteen, uutbrenghende het fondespits met een slootsteen van alebastre uutcommende, den booch vande groote nitsen, ende commende onder het fondespits met twee festoenen hanghende boven die figure oock van alebastre, ende het fondespits oock ghecireert met alebastre, uutwysen het patroon mits hebbende oock twee cortoeskens ter zyden van alebastre, ende dit fondespit loopt achter, ende voor even schoon ende allevenwel ghepolyst naer behooren G.

Ten zevensten op de fondespits van toetsteen zal commen een dobbel piedestael van toetsteen achter en voor ghemaeckt hooch een voet ofte wat meer, ende breet onderhalf voet met zyn cortoesen in beyde zyden van alebastre ghesneden uutwysen het patroon, ende den eyssche vanden wercke Ende desen aultaer van achter zal van avennesteen ghemaeckt wesen, naer uutwysen het patroon alzo den meester daer eere af begheirdt te hebben, ghemerckt F.

In summa al dit gheheel werck sal wel ende loffelyck ghemaeckt worden niet dan van toetsteen ende alebastre uutgesteken van achter ghemerckt met F zal zyn van avennesteen ende wel schoon ghepolyst sonder vette ofte olye, zodat behoort

Actum binnen Ghendt ten daeghe ende jaere alsboven.

ROBBERT DE NOLE.

JAN DE NOLE.

Légalisé par le notaire G. Essers, Anvers le 10 *février* 1615.

Christ ressuscitant devait orner le retable ; la Vierge et les deux anges devaient couronner l'œuvre ; le saint Bavon devait se trouver à droite, le saint Amand à gauche de l'autel (1).

Le 10 février 1623, troisième accord entre le successeur de l'évêque Boonen, Mgr. Antoine Triest, qui avait pris possession de son siége en 1622 et Robert de Nole. L'artiste s'engage de rehausser et d'élargir l'autel et de ménager, au milieu, l'espace nécessaire pour placer un tableau cintré, haut de seize pieds et demi, large de dix pieds. La statue de St. Bavon, qui se trouvait en ce moment au milieu de l'autel, devait être placée au sommet dans une niche ; l'ouvrage devait être terminé vers le premier novembre 1623, fête du saint. On remarquera que la statue de St. Bavon destinée, dans le contrat du 9 avril 1620, à occuper une place à droite avait été érigée au milieu de l'autel. Le tableau cintré, de seize pieds et demi de hauteur sur dix

(1) Op heden desen negensten Aprilis duysent zesse hondert twintich, so heeft myn Eerw. heere Francisco De Gistelles Canoninck der Cathedrale kercke van Ste Baefs te' Gendt over ende uuytten name van mynen Eerweerdichsten heere mijnen heere den Bisschop ende de Eerweerdighe heeren van den Capittele aldaer, besteedt aen Robert ende Johan de Nole beeltsnyders alhier t' Antwerpen het maecken eerst van eenen Christus verrysende van witten marbre van zesse voeten hooge, een Mariensbeelt van witten albaster vier voeten en half hooghe, minder oft hoogher naer advenant van den heesch van den wercke. Eenen Sinte Bavo op de rechte ende Sinte Amand op de slincke syde oock van witten albaster, oock naer den heesch ende proportie van den wercke, Ende twee Engelen liggende neffens de Lieve Vrouwe op de frontispice, groot oock naer de plaetse ende heesch van den wercke, oock van albaster. Alles te maecken ende leveren mitsgaeders oock te moeten stellen wel ende loffelyck tusschen dit en achthien naestcomende maenden binnen der voorschreven Cathedrale kercke van Ste Baefs op den hoogen aultaer, waer vore de voorschreven de Noles sullen hebben voor de statue van witten marber een duysent gulden ende voor de resterende vyff van albaster twelff hondert gulden eens, te betaelene binnen twee of uuyterlyck drye maenden naer date deser zesse hondert gulden eens ende de resterende zesthien hondert gulden als het voorschreven werck behoorlyck en loffelyck ghestelt sal wesen, Ende dit alles op het adveu ende welbehaegen van mynen voorschreven Eerweerdichsten heere den Bisschop ende heeren van den Capittele.

In teecken van adveu hebben wy dese onderteeckent

JACOB BOONEN, Bisschop van Ghendt.

ROBBERT DE NOLE.

JAN DE NOLE.

De mandato RR. Dominorum de Capitulo.

L. VISSCHERYE,

Secretarius.

de largeur, était évidemment le *St. Bavon* de Rubens (1). L'évêque Triest, qui avait de l'affection pour notre artiste, répara les torts de ses deux prédécesseurs. Ce fut de ses deniers qu'il paya le tableau. Le 27 septembre 1624, Jean Brueghel en donna quittance, au nom de son collègue et ami Rubens, en ces termes : « Aujourd'hui, 27 septembre 1624, le soussigné

(1) Heden desen X^en^ februarii sesthien hondert dryentwintich soo is syn Eerweerdicheyt heer Anthonius Triest bisschop van Ghendt beneffens de ghedeputeerde van myn Eerweerdighe heeren Proost, Deken ende Capittele vande Cathedrale kercke van St. Baefs veraccordeert met Mr Robert de Nole aengaende de veranderinghe ende vermeerderinghe vanden Hoghen authaer van voornoemde kercke up de naervolghende manieren ende conditiën ende alles achtervolghende den patroon ofte model daervan vercoosen, up den cleynen voet ghetrocken ende by zyne voornoemde Eerweerdicheyt ende by de ghedeputeerde gheapprobeert ende ghehandteeckent. In den eersten soo belooft by desen den voornoemden Robert de Nole den voornoemden hooghen authaer behoorelyck te verbreeden ende te hooghen achtervolghende het model ende te werren van in den middel vanden authaer de figure van St. Baeffs ende die te stellen boeven up in eenene nitze achtervolghende het model ende daer nu het boevenste authaercleedt compt ende in de platze vande voornoemde figure van St. Baeffs te bringhen een effen platze boeven met een *halff ronde, van sesthien voeten ende halff hooghe ende thien voeten breedt* rondtsomme van binnen met eenene frae leyste om daerinne te stellen een schilderye sulcx alst sal bevonden wesen te behoiren, voorts soo belooft den voornoemden de Nole het werck te maeken vooren en achter even schoon ende even wel ghepoleyst sonder eenich vet ofte olie ende geen ander steen daerin te verwercken als toeststeen ende albast voorts soo belooft noch by desen den voornoemden aenneemer te leveren binnen desen coop twee anticque candelaers van steen ofte van houdt ghesneden met zyn fulaigien naer behoiren ende die te stellen up de piedestaelen vande uuyterste pilaeren *voorts soo neempt* noch den voornoemden Robert te zyne *laste de leveringhe vanden arduyn dienende tot de pedestaelen* ende tot het gheheel wercke mitsgaeders oock te leveren *loot ende yserwerk dat tot het* voornoemde werck sal dienen ende dat alles voor de somme van *twee duysent twee hondert guldens eens* daer inne begrepen de neghenthien ponden ende vier schellinghen bij hem over langhe ontfaen ende soo verre binnen een jaer van daete deser treves of paix ghewerde soo sal den voornoemden aennemer hebben voor zyn anghenoemen werck de somme van twee duysent vier hondert guldens te betaelen soo hiernaer volght te weten *dry maenden naer daete deser een hondert ponden grooten* ende ander hondert ponden grooten als den annemer *het werck sal beginnen te stellen* ende de reste als het werck volcomenlyck sal wesen ghestelt ende volmaeckt tgene sal moeten wesen omtrent Bamisse toecommende 1623. Midts desen soo is den voornoemden Anneemer affgaende een voorgaende anneminghe ende besteedinghe van eenighe beelden hem besteedt by Z. Eerw. den Bisschop Boone nu Artbisschop van Mechelen ende myn voornoemde Eerw. heeren van Capittele den neghensten April 1620 ende voorts soo is den voorschreven de Nole van ghelycke cederende alle voorgaende pretentien van diversche reysen by hem ghedaen tot Ghendt ende Brugghe ende alle andere actien van modellen by hem tot noch toe ghemaeckt en overghelevert ten behoeve

reconnaît avoir reçu au nom de Monsr Rubens des mains de Jacques de Witte, intendant du très révérend évêque de Gand, la somme de six cents florins une fois payée. En témoignage de quoi.

« JEAN BRUEGHEL. » (1)

L'esquisse montrée par Rubens en 1612 à l'archiduc Albert nous a été conservée. Elle avait été faite pour un retable à volets. Cette disposition primitive fut changée et un simple tableau fut commandé par l'évêque Triest.

Le tableau qui avait eu tant de peine à obtenir sa place, ne la garda pas ; un siècle ne s'était pas écoulé qu'on substitua une autre œuvre à l'autel dont les plans furent si souvent modifiés. De 1702 à 1719, le sculpteur anversois Pierre Verbruggen construisit un nouvel autel existant encore, dont la statue de St. Bavon occupe le milieu. Le tableau de Rubens fut relégué dans une chapelle du pourtour du chœur. L'autel de Robert de Nole fut vendu à l'église St. Gommaire, à Lierre.

Le tableau fut enlevé par les commissaires de la République française, en 1794. Il fut donné au musée de Bruxelles, en 1811. En 1817, il fut accordé par le roi de Hollande au musée de Gand. En 1825, les fabriciens de l'église St. Bavon demandèrent et obtinrent des bourgmestre et échevins le tableau pour leur église.

van voornoemde kercke. In teecken der waereyt soo heeft dat onderteeckent den voornoemde de Nole hierin verobligeerende zynen persoon ende goedinghen present ende toecommende.

Actum ut supra.

ROBBERT DE NOLE.

De mandato Dominorum.
L. VISSCHERYE,
Secretarius.

Archives de la Cathédrale de St. Bavon à Gand, Série monumentale, carton i', n°s 17, 66 et 108. (Documents communiqués par M. le chanoine Lavaut).

(1) Adi XXVIJ^en Septemb. anno XVI^c ende virentwintich. Soo kenne Ick dese onderteeckent hebbende uutten name van Monsr Rubens ontfangen te hebben uut handen van Jaecq^s de Witte rentmeester van myn Eerweerdichste heere den Biscop van Gendt de somme van seshondert guldens eens. 'T oirconden deser.

Summa VI^c guld^s.

JEAN BRUEGHEL.

Archives de l'Evêché de Gand, Section B. VII. Carton C, n° 17. (Document communiqué par M. le chanoine Lavaut, archiviste de l'Évêché.)

Il a été restauré en 1648 par Pierre Hals; en 1772, par Albert Fortain; en 1862, par Donselaere. Il fut nettoyé en 1670 par Pierre Le Plat, en 1647 et en 1663, par Philippe Bernaert (1).

Gravures : V. S. 14, F. Pilsen ; 15, P. Spruyt.

Voir planche 137.

396BIS. LA CONVERSION DE SAINT BAVON.

Londres. National Gallery, 57.
Panneau. H. 106. L. 167.

Esquisse faite pour le tableau précédent. Le fond est occupé par les bâtiments d'un monastère en forme de palais italien ; sur un balcon, à la hauteur de l'étage, se tiennent des spectateurs. Plusieurs ecclésiastiques, parmi lesquels on distingue deux évêques ou abbés, se trouvent sur le palier d'un escalier conduisant à l'entrée du couvent. L'un des prélats lève les mains en signe d'étonnement ; l'autre accueille avec empressement St. Bavon qui, vêtu de sa cuirasse et d'un manteau rouge, monte l'escalier. Un de ses servants se tient, à droite, au bas des degrés; un second, à gauche, distribue les biens du comte aux pauvres, qui sont assis ou agenouillés au premier plan. A l'extrême gauche, sur une espèce d'estrade élevée, se tiennent trois femmes dont l'une regarde le ciel avec une expression suppliante ; à droite, une nombreuse suite de guerriers à cheval et à pied.

L'esquisse diffère très sensiblement du tableau. Elle est en largeur ; elle a beaucoup plus de figures et elle est beaucoup plus théâtrale. Il nous semble que la composition définitive a beaucoup gagné à un groupement plus serré et à une action plus unie. L'évêque qui reçoit St. Bavon, l'intendant qui distribue les aumônes, la femme pauvre assise par terre et vue de dos, ainsi que deux des trois femmes debout à gauche ont été conservés dans le tableau.

C'est l'esquisse montrée en 1612 par Rubens à l'archiduc Albert. Le peintre dit dans la lettre que nous avons citée qu'il a montré un dessin colorié fait pour un tableau à volets. Nous savons par d'autres exemples : l'*Érection de la Croix* et le *Saint Ildephonse,* que Rubens exécutait pour ses triptyques

(1) KERVYN DE VOLKAERSBEKE : *Les Eglises de Gand.* I, 72.

des esquisses d'une pièce et divisait, quelquefois assez arbitrairement, l'action en trois parties entre le panneau central et les volets de l'œuvre définitive.

La ressemblance de cette composition avec celle des *Miracles de St. Benoit* saute aux yeux. Dans toutes les deux, on voit l'escalier à droite, les ecclésiastiques sur le palier supérieur, les seigneurs sur les degrés et au pied de la montée ; le groupe des souffrants au premier plan ; un autre groupe sur un palier, à mi-hauteur, à gauche.

La composition primitive du *St. Bavon* présente aussi des analogies frappantes avec celle de l'*Érection de la Croix ;* dans les deux conceptions, le panneau central contient l'action principale ; le volet de gauche est réservé à deux groupes de spectateurs, où l'élément féminin domine ; le volet de droite est occupé par des personnages, dont les deux principaux sont à cheval.

L'esquisse se trouvait en 1805 au palais Carregga, à Gênes ; à cette époque, elle fut achetée par M. Irvine pour M. Buchanan. Elle fut léguée à la National Gallery, en 1831, par le Révérend W. H. Carr.

Dans la vente Febvre (Paris, 17 avril 1882), fut vendue une *Conversion de St. Bavon*, esquisse correspondant au tableau de Gand (Panneau, H. 68, L. 47), au prix de 3100 fr., à de Beurnonville.

Dans la collection du chanoine Halmale se trouvait, en 1659, une *Conversion de St. Bavon* et un second épisode de la vie de ce saint. La première de ces pièces fut brisée, et la seconde détruite dans une émeute qui eut lieu, à Anvers, en septembre 1659 (1).

397. LES MIRACLES DE SAINT BENOIT.

Galerie de S. M. le roi des Belges.
Toile. H. 157, L. 238.

La scène principale représentée dans le tableau est l'épisode suivant de la vie de St. Benoit. Totila, roi des Goths, ayant entendu raconter des choses merveilleuses du saint, voulut l'éprouver et lui envoya un de ses serviteurs, déguisé en roi et suivi d'une brillante escorte. Le saint reconnut la fraude et renvoya le faux prince, sans le recevoir.

A mi-hauteur du tableau, on voit l'entrée de l'abbaye du Mont-Cassin, à laquelle deux escaliers donnent accès. L'un se déploie à droite et aboutit

(1) PINCHART : *Archives des arts et des lettres* II. 186.

à un palier sur lequel se tiennent St. Benoit et deux moines de son ordre. Il étend la main vers le faux roi des Goths, qui a atteint le sommet de l'escalier, et lui intime l'ordre de se retirer. L'envoyé fait un geste d'étonnement, l'une main sur la poitrine, l'autre élevée. Son compagnon n'est pas moins saisi à la vue du saint ; il se retourne à moitié et étend les deux bras. Un porte-étendard, quatre seigneurs vêtus de manteaux et de draperies flottantes, un homme armé d'une cuirasse et quatre personnages, plus vaguement indiqués, font partie du groupe qui monte l'escalier ou se tient debout sur les marches inférieures. Tous traduisent par leurs gestes l'étonnement que leur cause la clairvoyance du saint. L'envoyé de Totila est accompagné d'un gros chien ; sur le garde-fou du palier est perché un oiseau.

Au sommet de l'autre escalier que le peintre a dérobé à notre vue, on aperçoit cinq moines qui reçoivent des visiteurs. Parmi ceux-ci se distingue un chef vêtu de rouge. Au bas de l'escalier se presse une foule, composée en majeure partie de cavaliers, et deux chevaux tenus, l'un par un serviteur, l'autre par un homme en cuirasse. Un troisième cheval est monté par un chef en habits somptueux qui indique la porte de gauche à un groupe de souffrants. Ce groupe se compose d'un malade étendu sur un brancard, les jambes étendues en avant et vu en raccourci ; d'un second malade, nu comme le premier, couché sur le devant et s'appuyant sur les mains pour se relever ; d'un père qui élève son enfant souffrant sur les bras ; d'une possédée tenue par deux hommes vigoureux ; d'une vieille femme et d'un vieillard malades ; de moines qui portent des torches et une croix. Tout ce monde de malheureux étend les mains vers St. Benoit. Un personnage se cramponne par les mains au soubassement d'une colonne et essaie de grimper au palier sur lequel se tient le saint. Sur le soubassement de la même colonne sont montés deux hommes qui serrent le fût entre les bras. Dans le ciel, on aperçoit le Christ entouré de St. Pierre, de St. Paul et de la Vierge. Un ange tient la croix ; huit angelets portent le globe sur lequel le Sauveur pose les pieds.

C'est une œuvre de grand apparat, plus brillante que profonde, où le maître a fait preuve de plus de facilité que d'inspiration. L'édifice monumental, le drapeau déployé, le faux roi et son écuyer au geste déclamatoire, le ciel chaudement éclairé, le luxe des draperies, le large étalage et les amples mouvements des personnages en font une des toiles les plus emphatiques et les plus magistralement décoratives que jamais le maître ait exécutées.

La pièce est intéressante à plus d'un point de vue. C'est une vaste composition sur une toile relativement petite et un des tableaux peu nombreux

de Rubens qui nous sont parvenus sans être achevés. Il a dépassé l'état d'ébauche, il n'a pas atteint celui d'œuvre terminée. Il n'y a que l'*Hélène Fourment* du Louvre, la *Bataille d'Ivry* et le *Triomphe de Henri IV* aux Uffizzi, à Florence, qui se trouvent dans le même cas. Sur le fond terne et brouillé, le peintre a jeté quelques notes vives et fraîches : les carnations du malade en raccourci et de celui qui est assis sur le devant, les vêtements écarlates du gentilhomme à cheval et de l'un des visiteurs à gauche, la robe jaune de l'homme au bonnet hongrois et d'un chevalier à droite, les anges roses et clairs dans le haut des airs. Les lumières sont distribuées, les points saillants, les tons principaux sont indiqués. Chaque figure a sa forme et sa place définitive ; il aurait fallu peu de temps pour mettre la dernière main à l'œuvre. Pour l'une raison ou pour l'autre, Rubens ne l'a pas fait. Il ne s'est pas même accordé ou n'a pas eu le temps de faire disparaitre certaines traces d'un travail hâtif qu'en un instant il aurait enlevées. Tel est, sur la figure du prétendu Totila, au haut de l'escalier, le repentir d'un bras et d'une main étendus qui n'a pas été effacé.

Le tableau est remarquable à un autre point de vue ; il présente des réminiscences de plusieurs autres œuvres de Rubens. Les plus marquantes sont le malade nu sur le devant, vu en raccourci, qui est à peu près identique au Christ de la *Trinité* du musée d'Anvers, à celui de l'*Ensevelissement* gravé par Soutman et au *Christ déposé de la Croix,* du musée d'Anvers ; le chef au manteau de fourrure, la main sur la hanche, au pied de l'escalier, se retrouve dans le *Thomyris et Cyrus,* de lord Darnley ; la possédée qui figure dans les *Miracles de St. Ignace,* de Vienne ; le bel homme à longs cheveux regulièrement peignés, à gauche, qui se trouve dans le *St. Bavon* et dans le *St. Ambroise avec l'empereur Théodose* ; les malades sur le devant qui rappellent ceux du *St. Roch.*

Le *Miracles de St. Benoît* se distingue par des qualités analogues à celles qui caractérisent le *Portement de la Croix* du musée de Bruxelles. Dans les deux œuvres, un même déploiement de motifs quelque peu redondants, la même pompe de gestes, le même aspect de cortège. Dans l'une et dans l'autre, des soldats à cuirasse, la femme blonde à la robe noire, l'officier élégant, le cheval blanc et le cheval brun. Ce n'est pas avec ce tableau seul que le rapports sont indéniables. La disposition générale rappelle d'une manière frappante le *St. Bavon* de Gand et plus spécialement le premier projet de cette composition que posséde la National Gallery de Londres. Par la superposition des deux groupes, le *St. Benoît* montre également de l'affinité avec le *St. Roch* d'Alost.

Le tableau se trouvait dans l'atelier de Rubens, au moment de la mort de l'artiste et fut envoyé par ses héritiers au peintre Gaspard de Craeyer, à Bruxelles. Salomon Nobeliers, de Bruxelles, reçut en même temps une *Nymphe avec un panier de fruits* (nº 174 du catalogue de la mortuaire) et le sieur Van Ophem une *Ste. Cécile*. Ces tableaux leur furent donnés parce que tous les trois ils avaient rendu des services lors de la vente de 29 tableaux au roi d'Espagne (1). La supposition la plus vraisemblable est que De Craeyer vendit l'œuvre à l'abbaye d'Afflighem, qu'elle date des dernières années de Rubens et que le grand artiste fut empêché par la mort d'y mettre la dernière main. Selon Michel (p. 185), ce tableau se trouvait dans l'abbaye d'Afflighem, au quartier des étrangers, dans la dernière chambre au second étage. D'après le même auteur, il aurait été commandé par les religieux de ce couvent.

Détail curieux. En adressant, en 1777, au gouvernement la liste des œuvres d'art qui se trouvaient dans son monastère, l'abbé d'Afflighem dit à propos du *Portement de la Croix :* « En tête du cortège sont des soldats précédés d'un chef qui est Rubens lui-même. Véronique et la femme qui se trouve derrière sont ses deux épouses. Le bon larron est le portrait du célèbre Crayer en retour de ce qu'il avait lui-même représenté Rubens, sous le costume d'un marchand, dans un tableau ayant pour sujet Totila, roi des Goths, s'agenouillant devant St. Benoît (2). » Le tableau de de Craeyer se trouve dans l'église St. Pierre à Gand. Il nous a paru intéressant de montrer que dans les traditions de l'abbaye le nom de de Craeyer uni à celui de Rubens, se rattachait à une peinture représentant la rencontre de Totila avec St. Benoît.

Le tableau resta à Afflighem jusqu'à la fermeture de l'abbaye, qui fut comprise dans le nombre des maisons religieuses supprimées en Belgique par l'empereur Joseph II. Il passa ensuite dans le cabinet de M. Schamp d'Aveschoot, de Gand, dont il formait le principal ornement. Il fut adjugé, en septembre 1840, dans la vente de cette collection, à M. Tencé, de Lille, pour la somme de 25.700 fr. Il fut vendu par le fils de ce dernier à l'hôtel Drouot, à Paris, le 12 décembre 1881, et acquis par S. M. Léopold II, roi des Belges, pour la somme de fr. 177000. Ce souverain possédait déjà une copie du même tableau faite par Eugène Delacroix.

Gravure : Non décrite : Ramus (Dans le catalogue de la vente Tencé, dans *l'Art*, 1881, et dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1r décembre 1886).

(1) P. GÉNARD : *La succession de Rubens*. Bulletin des Archives d'Anvers II. 86.

(2) EDOUARD FÉTIS : *Catalogue du Musée Royal de Bruxelles*. 1882 p. 428.

Le musée d'Ypres possède une ancienne répétition de moindre format de ce tableau. Il y a quelques différences avec ce dernier, notamment des arbres qui forment un fond de verdure derrière St. Benoît et d'autres à droite.

398. SAINT BONAVENTURE.

Lille. Musée, 463.
Toile. H. 148, L. 83.

Le Saint, coiffé du chapeau de cardinal et drapé dans un manteau gris, jeté sur une robe blanche de religieux, est debout, tenant des deux mains un livre ouvert, dans lequel il lit attentivement. C'est une figure simple, mais digne, exécutée par un élève, dans laquelle les traces du travail du maître se font à peine sentir.

Ce tableau et son pendant *Saint François* étaient accrochés aux deux colonnes soutenant la grille qui fermait l'entrée du chœur de la chapelle du couvent des Capucins à Lille. Descamps les attribuait à Van Oost, le fils.

Gravure : Boetzel (dans la *Gazette des Beaux-Arts).*

Photographies : A. Braun et Goupil.

399. LE MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.

Lille. Église de Ste. Catherine.

La sainte martyre, habillée d'une robe violette, est agenouillée au milieu du tableau, les mains liées, le cou découvert. Autour d'elle sont groupées quatre femmes, dont l'une relève les cheveux de la sainte pour mettre le cou à nu, tandis que, dans la même intention, une autre rabat le vêtement de la martyre et que la troisième s'apprête à lui nouer un bandeau sur les yeux. A droite se tient le bourreau, vu de derrière, portant une draperie verte et bleue sur l'épaule et sur les reins, le dos et une jambe nue, dans une attitude farouche, quelque peu théâtrale ; à gauche, un prêtre païen, drapé dans un vêtement sacerdotal rouge et blanc, montre à la sainte une statue d'Apollon, érigée à côté d'un temple à coupole. Derrière le prêtre, deux licteurs ; dans le fond, à droite, les vagues contours de la multitude venue pour assister au supplice. Dans les airs, des anges apportant la palme et la couronne du martyre. Au premier plan, un bouc, une hache,

un vase du sacrifice et un encensoir, un petit chien, un faisceau de licteur et un casque romain.

Il est difficile de juger de la valeur du tableau qui est placé détestablement, au-dessus du jour des fenêtres, contre la voûte de l'église. Il paraît peint dans un ton doux et clair. La composition est un peu embrouillée et n'a rien de saisissant.

Ce tableau est un don fait à l'église Ste. Catherine par Messire Jean de Seur et sa femme Marie de Patyn, probablement vers 1622. L'épitaphe de ces deux époux était conçue en ces termes : « Cy devant reposent noble homme Jean de Seur, conseiller de Leurs Altèzes Sérénissimes Albert, Archiduc d'Austriche etc., et Isabella, Infante des Espaignes, et commis ordinaire de leurs finances, et dame Marie de Patyn, sa femme, lesquels ont fondez l'office de l'Ange gardien qui se célèbre en cette église le premier mercredy d'Octobre et ont donné aussy la table d'autel et peinture de Ste. Catherine au chœur de cette église ; ledit Sr décéda le 2 de juin 1621 et laditte dame le 25 de janvier 1668. Requiescant in pace » (1).

Gravures : V. S. 45, Guillaume de Leeuw ; 46, Adrien Lommelin.

La collection Albertine de Vienne (n° 477) possède un dessin de la Sainte Catherine, par Rubens, telle qu'elle figure dans le présent tableau.

Voir planche 138.

La Translation du corps de Sainte Catherine.

Predelle de l'*Érection de la Croix* (Voir n° 284) et de *Sainte Thérèse devant le Christ* (Voir ce tableau).

400. LE COURONNEMENT DE SAINTE CATHERINE.

Belvoir Castle. Galerie du duc de Rutland.
Toile. H. 259, L. 214.

Au milieu de la composition, la Vierge, habillée d'une robe grise et d'un manteau rouge, est assise sur un trône à dais de feuillage ; elle tient sur les genoux l'enfant Jésus tout nu qui se penche en avant pour placer une couronne sur la tête de Ste. Catherine. Celle-ci, vêtue

(1) Communiqué par M. Rigaux, secrétaire de la Commission historique du Nord et extrait des archives de la dite Commission.

d'une ample robe blanche, est agenouillée devant lui sur un coussin, tenant une palme de la gauche et la droite placée sur le cœur. Derrière elle se trouve Ste. Marguerite, menant en laisse un dragon et accompagnée d'un ange portant un faisceau de flammes. De l'autre côté du tableau, on voit Ste. Apolline, tenant d'une main des tenailles, de l'autre une palme. Dans le haut voltigent trois anges dont deux à gauche qui portent une couronne de roses et une palme, un à droite qui laisse tomber des roses.

Smith en décrivant le tableau, place, derrière Ste. Catherine, Ste. Appolline qu'il appelle Ste. Agnès, et, de l'autre côté, Saintes Christine et Marguerite, tout en disant que le tableau est gravé par De Jode et Voet. Non seulement il confond ainsi les noms des saintes, mais il leur adjoint encore une compagne qui n'existe pas dans l'œuvre. Le même auteur dit que le tableau est peint d'une manière libre et habile avec les couleurs les plus brillantes.

Il fut fait, en 1633, pour l'autel de Ste. Barbe dans l'église des Augustins, à Malines, et coûta 620 florins (1). La corporation des Tanneurs, qui avait son siège dans le quartier du couvent, accorda un subside de 100 fl. pour le paiement du tableau (2). Plus tard, il fut transferé à l'autel de Ste. Appolline et remplacé par une statue de St. Nicolas de Tolentin. En 1765, les religieux le vendirent au chevalier Verhulst de Bruxelles, au prix de 9500 florins et de deux pièces de vin évaluées à 120 florins. Dans la vente de cet amateur, il fut acheté au prix de 12100 florins par Donckers, pour le duc de Rutland (3).

Un dessin d'étude pour ce tableau fut vendu dans la collection de Randon de Boisset, en 1776, pour la somme de 481 livres.

Gravures : V. S. 36, P. de Jode (Dédicace : Claro Genere Virtute Ornatissimo Reverendoque Domino D. Philippo Vaecx alias Foxio Sancti Anthonii Domus

(1) An. 1633. Picta est per Rubenium tabula altaris S. Barbaræ : constitit 620 fl. Pecunias has procuraverunt patres nostri. Opificium coriariorum ad hoc dedit 100 fl. NICOLAS DE TOMBEUR : *Provincia Belgica ordinis ff. eremitarum S. P. N. Augustini.* P. 118.

(2) *Extraits des comptes de la Corporation des Tanneurs de Malines, allant du mois d'août* 1619 *à octobre* 1667.

1633. Item betaelt aen den pater prior van den Augustynen vyfftich guldens op cortinge van hondert guldens by dambacht beloeft aen de authaer van Ste. Berbel blyckt by billet. 50 fl.

1635. Item betaelt aen den prior van den Augustynen van het genne dat hem de voorgaende deckens hadde moeten op leggen dwelck haer gegont was met allen anders bleckt by beledt. 50 fl.

(Extrait communiqué par M. le Chanoine de Coster.)

(3) MOLS : *Ms. Tableaux,* n° 985. — J. REYNOLDS : *Œuvres.* II, 256.

Preceptori Commendatorique ac ejusdem Ordinis Commissario Generali, honoris et favoris ergo offert Joannes Meyssens.) ; 37, Anonyme (Franç. Huberti exc.) ; 38, Anonyme (Gasp. Huberti exc.) ; 39, Anonyme (Alex. Voet exc.).

La gravure de Voet présente quelques variantes avec celle de de Jode. Dans la première, à côté de Ste. Catherine, sont posés un fragment de la roue et une épée, qui n'existent pas dans l'autre estampe et la Ste. Apolline est changée en Ste. Barbe, ayant sa tour à côté d'elle.

M. Menke, d'Anvers, possède un dessin du *Couronnement de Ste. Catherine* probablement fait par le graveur De Jode.

Le musée de Dresde (1049) possède une petite copie de ce tableau attribuée à Érasme Quellin. Elle a été gravée par Zucchi (V. S. 40).

Voir planche 139.

401. LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

Londres. Stafford-House.

AAGEN dit d'un *Mariage de Ste. Catherine* qui se trouve à Stafford-House, à Londres :

« Le Mariage de Ste. Catherine. Par la composition et par la tonalité dorée, ce tableau est dans le goût du Titien et fut peint sans doute pendant le séjour de Rubens à Venise ou peu de temps après. (1) »

Un tableau « Marie, Jésus et Ste. Catherine » fut adjugé dans une vente tenue à Amsterdam, le 20 juin 1714, à 620 florins.

402. SAINTE CATHERINE.

A sainte est debout, tenant dans la main droite une palme, appuyant la main gauche sur une épée dont la pointe repose sur le sol. A côté d'elle, une roue brisée ; dans le haut du ciel, deux anges, vers lesquels la sainte dirige son regard et dont l'un apporte une couronne et l'autre sème des fleurs de lis. A gauche, une colonne torse richement ornée.

C'est, avec de très légères modifications, la *Ste. Catherine* du revers du volet de l'*Érection de la Croix*.

(1) WAAGEN : *Treasures of Art.* II. 68.

Gravures : V. S. 29, S. a Bolswert ; 30, Anonyme (Queradt exc.) ; 32, P. Schenck ; 33, Aubert, 1724. Non décrite : Anonyme (N. Lauwers exc.).

Voir planche 140.

Voorhelm Schneevoogt cite encore une *Sainte Catherine* (n° 28) tenant de la droite une palme et posant la main gauche sur une épée appuyée sur le sol ; une seconde (n° 31), vue de face, ayant la main droite sur la poitrine et tenant un glaive de l'autre, par Pierre de Bailliu ; une troisième (n° 41), où la sainte est vue à mi-corps, appuyée sur une pièce de la roue de son supplice, tenant une épée d'une main et de l'autre une palme par B. a Bolswert ; une quatrième gravée par Panneels (n° 42), une cinquième, anonyme, publiée par C. Galle (n° 43), où la sainte est couronnée par un ange ; une sixième publiée par Jean Galle (n° 44), dans un ovale avec des sujets de la vie de la sainte dans les quatre coins et une septième (n° 34), où la sainte, debout dans une niche, tient un glaive, la pointe en l'air ; à ses côtés gît une roue brisée. La première de ces estampes reproduit la Ste. Domitille du *St. Grégoire* du musée de Grenoble ; les cinq autres ne portent pas de nom de peintre et rien ne garantit l'exactitude de l'attribution ; la dernière a été exécutée sur un dessin fait d'après une statue antique et porte l'indication « ex marmore antiquo ».

Sainte Catherine.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir N° 26).

403. SAINTE CÉCILE JOUANT DU CLAVECIN.

Berlin. Musée, 781.
Panneau. H. 177, L. 139.

La sainte musicienne est assise auprès d'un petit orgue et chante en s'accompagnant. Ses yeux, démesurément ouverts, se dirigent vers le ciel avec une expression extatique. Elle porte une robe d'un jaune nuancé de rose et une draperie vert bronzé, à reflets jaunâtres. A gauche deux anges, debout sur un siège, écoutent le chant de la sainte ; un troisième, sur le devant, grimpe sur la figure de Sphinx qui supporte l'orgue. Un quatrième, dans le haut, apparaît de derrière un rideau suspendu entre des colonnes et porte une branche de roses. A droite, par terre, un chien endormi. Le fond

est formé par les murs de la salle, des colonnes et une vue sur les champs.

C'est un travail extrêmement libre, caractérisé par un jeu capricieux de tons et de lumières, par un fouillis de nuances et de reflets. Peu gracieux de dessin, il est admirable de technique. C'est un chef-d'œuvre de la dernière époque du maître, 1639 ou 1640. La tête de la sainte avec ses gros yeux écarquillés est déplaisante, mais les anges sont exquis.

Dans le catalogue du musée de Berlin, le tableau est intitulé « Hélène Fourment, seconde femme de Rubens, en Ste. Cécile ». Rubens a, en effet, prêté les traits de son épouse à la patronne des musiciens.

Le tableau est tout entier de la main du maître.

Le panneau présente trois fentes qui ont été bouchées et retouchées.

Dans la succession de Rubens se trouvait une *Sainte Cécile,* probablement celle dont il est question ici. Elle portait le n° 93 du catalogue des tableaux délaissés par lui et fut donnée au seigneur d'Ophem pour services rendus lors de l'achat par le roi d'Espagne de 29 tableaux appartenant à la mortuaire du grand peintre (1).

Le tableau passa dans la vente du prince de Carignan (Paris, 30 juillet 1742) et fut adjugé à 10000 livres. Dans la vente du duc de Tallard (Paris, 22 mars 1756), il fut payé 20050 livres par le roi de Prusse.

Gravure : V. S. 50, J. Witdoeck (second état, S. a Bolswert).

Photographie : Photographische Gesellschaft, Berlin.

Voir planche 141.

404. SAINTE CÉCILE JOUANT DU CLAVECIN.

LA Sainte est assise devant un clavier, les deux mains sur les touches, le regard dirigé vers le ciel, avec une expression extatique. Elle n'est vue que jusqu'aux genoux ; deux anges, à côté d'elle, chantent dans un livre que l'un d'eux tient en main.

Dans la vente Sedelmeyer (Vienne, 20 décembre 1872) se trouvait un tableau de cette composition (Toile H. 117, L. 100) attribué à Rubens. Le même tableau fut payé 4950 fr. par M. Tabourier à la vente du baron de Beurnonville (Paris, 1881).

(1) Noch een stuck van *Ste. Cecilia*, aen den voors. heer van Ophem gesonden, voor syne goede betaelinge. P. GÉNARD : *La succession de P.-P. Rubens.* (Bulletin des Archives d'Anvers. II, 86.)

Le musée de Dresde (n° 997) possède une copie d'après Rubens, représentant la même composition, avec une draperie rouge devant la fenêtre.

Panneau. H. 123, L. 94,5.

Gravures : V. S. 47, Guill. Panneels ; 48, A. Lommelin. Le tableau de la vente Sedelmeyer a été gravé par Rajon dans le catalogue de cette vente.

405. SAINTE CÉCILE.

AINTE Cécile a la même pose que dans le numéro précédent. Elle est différemment et plus richement habillée. Auprès d'elle se trouve un seul ange avec un livre ouvert, d'un autre dessin que dans la gravure de Panneels. Sur le couvercle du clavecin, on lit les mots : « Laudate in cymbalis. »

Gravure : V. S. 49, J. Barbé.

Dans la collection Van Halmale se trouvait, en 1659, une grisaille de la *Ste. Cécile.* Elle périt ou plus probablement ne fut qu'endommagée dans les troubles de cette année. Son propriétaire l'avait évaluée à 30 florins (1).

Dans la collection Julienne (Paris, 1767), une *Sainte Cécile* en grisaille (H. 15 pouces, L. 10 1/4 pouces) fut vendue 40 francs. Dans la vente Joseph Sonsot (Bruxelles, 1739), une *Sainte Cécile* (H. 7 pieds, L. 5 pieds 2 pouces) fut adjugée à 400 florins.

Sainte Cécile.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 24).

406. SAINT CHARLES BORROMÉE.

E Saint, vu jusqu'aux genoux, est représenté debout devant une table, sur laquelle sont posés un crucifix, un livre ouvert et un bonnet. Il joint les mains en priant. Derrière lui, on voit son chapeau de cardinal suspendu au mur.

C'est sur la foi du graveur N. Van den Bergh que nous attribuons le tableau à Rubens.

Gravure : V. S. 16, N. V. D. Bergh.

(1) PINCHART : *Archives des arts,* II 187.

Saint Christophe et l'Ermite.

Extérieur des volets de la *Descente de Croix*, à la Cathédrale d'Anvers (Voir n° 310).

Sainte Claire.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 39).

Sainte Claire.

Lierre. Église St. Gommaire.

Volet du *St. François auquel la Vierge remet l'enfant* (Voir n° 422).

407. SAINT DOMINIQUE ET SAINT FRANÇOIS INTERCÉDANT POUR SAUVER LE MONDE.

Lyon. Musée, 136.
Toile cintrée. H. 555, L. 361.

Dans le haut du tableau, on aperçoit la Trinité et la Vierge. Le Christ, couvert d'une draperie rouge, flottant autour de ses reins et par-dessus son épaule, brandit la foudre de la main droite et tient la main gauche fermée avec colère. Dieu le père, est assis à sa droite dans une gloire éclatante ; entre le Père et le Fils plane le Saint Esprit. A gauche, la Vierge, vêtue d'une draperie bleu clair, parsemée d'étoiles d'or, lève une main et étend l'autre, conjurant son fils de ne pas détruire le monde.

Dans le bas du tableau, une réunion de saints. Au milieu d'eux, sur le premier plan, on voit St. Dominique et St. François, vêtus des habits de leur ordre ; tous deux dirigent les regards vers le Christ et étendent les mains au-dessus du globe terrestre pour le préserver de la colère divine. St. Dominique est vu de trois quarts, St. François de profil ; le premier a la figure bien nourrie ; le second a les traits exténués et tourne vers le spectateur la plante de ses pieds nus. A droite, on voit St. Sébastien, fait d'après le même modèle que le saint de ce nom qui figure dans la *Vierge entourée de Saints et de Saintes,* de

l'église St. Augustin d'Anvers. C'est un superbe jeune homme, ayant pour tout vêtement une draperie blanche, descendant de l'épaule sur le milieu du corps, reposant sur le bras gauche et laissant à découvert ce bras, les jambes et la plus grande partie du buste. A côté de lui se tient St. Jérôme, coiffé de son chapeau de cardinal. Du côté gauche, on distingue Ste. Catherine, vue de profil, vêtue d'une draperie lie de vin et d'un voile de gaze retombant de la tête sur l'épaule ; elle est agenouillée sur sa roue et tient une palme. A côté d'elle, St. Ambroise ayant des papiers à la main, figure vénérable, rappelant le même saint du musée de Vienne ; il porte une chasuble de couleur foncée, à large bordure d'or, ornée de sujets religieux. Derrière lui, un second évêque mitré ; à côté de lui, St. Augustin, tête nue. Puis, en avançant vers le milieu, St. Georges en cuirasse, tenant un drapeau rouge, et un autre saint à longue barbe ; trois saintes : la première habillée de bleu, un collier dans les cheveux ; la seconde, Ste. Madeleine, une main posée sur la poitrine ; la troisième, à figure douce, baissant les yeux, à peu près identique à l'une des âmes du Purgatoire dans la *Sainte Thérèse* du Musée d'Anvers. Derrière elles, de nombreuses saintes, dont on ne voit que la tête et parmi lesquelles on distingue Ste. Cécile assise devant l'orgue.

De même que la composition se partage en deux parties bien distinctes, de même le travail, dans le haut du tableau, diffère sensiblement de celui de la partie inférieure. Cette dernière est d'une facture solide, énergiquement dessinée et coloriée, tandis que le groupe de la Trinité et de la Vierge est traité d'une manière vaporeuse et fondante.

L'œuvre se distingue dans son ensemble par la beauté des têtes, l'élégance des poses, les corps solides, les contours nets. C'est un travail fait avec amour, de grande allure et d'excellent effet. Le St. Dominique et le St. François, mais plus particulièrement ce dernier, sont admirables d'expression.

Nous retrouvons ici la collaboration du maître et de l'élève, telle que nous avons déjà eu l'occasion de la constater dans l'*Assomption de la Vierge,* du Musée de Bruxelles. La partie supérieure du tableau est l'œuvre d'un élève, probablement de Corneille Schut, retouchée par le maître ; la partie inférieure est entièrement de la main de Rubens. Le tableau doit avoir été fait à la même époque que le *St. François Xavier* et le *St. Ignace* du musée de Vienne, c'est-à-dire en 1619 ou 1620.

Il fut exécuté pour l'église des Dominicains (aujourd'hui St. Paul), d'Anvers, dont il ornait le maître autel. Il fut enlevé par les agents de la

République française en 1794 et donné au musée de Lyon par décret impérial du 15 février 1811. Comme les autres tableaux ravis à nos provinces et donnés aux musées départementaux de l'empire, celui-ci ne fut pas rendu en 1815.

La salle Lacase au Louvre, n° 109, renferme une étude pour le *St. Georges,* de ce tableau.

Gravure : Dubouchet (lithographie faite pour la Société des Amis des Arts, à Lyon).

Photographie : Anonyme.

L'autel des Dominicains a été gravé par Pierre Verbrugghe junior. Le retable figurant dans cette gravure ne représente pas *St. Dominique et St. François intercédant pour sauver le monde,* mais le *Martyre de St. Paul.*

408. SAINT DOMINIQUE.

Collection du marquis de Bristol.
Panneau. H. 182, L. 92.

Le Saint est vu de profil ; à côté de lui se trouve un chien qui tient une torche entre les dents, le symbole ordinaire des Dominicains (Domini canes). Panneau cintré dans le haut, ton fin, facture large, caractère élevé ; malheureusement de proportion trop basse et trop large.

Waagen a décrit le tableau, ainsi que son pendant *St. François d'Assise* du musée de Dublin, en 1857, lorsqu'ils faisaient partie du cabinet de Matthew Anderson, à Londres. Ils sont venus d'Espagne et formaient les deux volets d'un triptyque (1). Ils furent vendus à Londres, en 1871.

Sainte Dorothée.

La sainte est représentée à mi-corps, avec une palme dans une main et des roses dans l'autre.

Gravure : V. S. 51, C. Galle.

Sainte Élisabeth.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites à Anvers (Voir n° 37). Dans la vente Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840) parut, sous le n° 66,

(1) WAAGEN : *Treasures of art.* IV, 480.

une esquisse (Panneau. H. 15 pouces, L. 11 pouces) représentant le même sujet. Très probablement c'était l'esquisse pour le plafond des Jésuites. D'après Smith *(Catalogue.* II, 885), le tableau de la collection Schamp d'Aveschoot représentait la sainte faisant l'aumône à un perclus couché à ses pieds; elle tenait un livre à la main sur lequel était posée une couronne.

La pièce fut adjugée à Klauston de Londres, au prix de 75 francs.

409. SAINTE ÉLISABETH ET SAINT JOACHIM.

Dans un inventaire des objets d'art que possédait Charles II, duc de Mantoue, inventaire fait le 10 novembre 1665, on lit : « Un tableau, grand d'une coudée et demie, représentant Ste. Élisabeth et St. Joachim de Rubens (1). »

410-413. LE TRIPTYQUE DE SAINT ÉTIENNE.

410. LE MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE.

(Panneau central).

Valenciennes, Musée, 210-213.
Tableau central. Toile. H. 437, L. 280. Volets. Panneau. H. 400, L. 126.

Au milieu de la composition, le Saint est agenouillé, les mains liées sur le dos, vêtu d'une riche chasuble rouge écarlate, avec des bandes à figures brodées en or. Devant lui, un bourreau debout s'apprête à lui lancer une pierre, un second se baisse pour ramasser deux projectiles. Six bourreaux, parmi lesquels un nègre, se trouvent derrière lui et le lapident ; l'un d'eux lui pose le pied sur les reins pour donner plus de vigueur au coup de la pierre qu'il va lancer ; un chien saisit des dents et de la patte les vêtements du saint diacre. La belle tête du martyr, blessé au front, a déjà la pâleur de la mort et est tournée vers le ciel, pleine d'un sublime espoir. Un ardent désir de la félicité céleste semble faire trembler ses lèvres et soulever tout son être. A l'extrême gauche, on voit les têtes de deux prêtres juifs ;

(1) Charles Ruelens : *Correspondance de Rubens.* Anvers, Vve De Backer, 1887. I, 245.

dans le lointain, deux spectateurs. Dans le ciel, d'un bleu intense, à demi couvert de nuages, voltigent trois anges qui apportent des palmes et des couronnes. Dieu le père et Dieu le fils y trônent dans leur gloire. A gauche, on voit un bâtiment surmonté d'une coupole.

Le groupe d'anges est fort gracieux, celui des bourreaux très énergique, les chairs et les draperies ont un ton jaune brunâtre.

Dans le bas se trouvent les armoiries d'un abbé et le millésime 1764, marquant la date d'une restauration.

Voir planche 142.

411. LA PRÉDICATION DE SAINT ÉTIENNE.

(Volet de gauche.)

Le saint, debout sur les degrés qui mènent à un temple dorique, est vêtu de la chasuble qu'il porte dans la composition précédente. La main gauche levée, il harangue quatre prêtres de la Synagogue qui se trouvent devant lui et dont les figures expriment la colère et le désir de la vengeance. Le saint est jeune et doux ; sa figure n'exprime ni l'enthousiasme du prosélytisme, ni une intelligence supérieure. Les figures des docteurs de la loi sont assez mollement traitées. La couleur est variée, mais ne possède pas la force ordinaire du maître.

412. L'ENSEVELISSEMENT DE SAINT ÉTIENNE.

(Volet de droite.)

Le saint, pâle dans son linceul blanc, est descendu au tombeau par Joseph d'Arimathie et Nicodème, deux hommes vénérables, l'un portant le turban et la barbe noire, l'autre ayant la barbe et les cheveux blancs. Ils sont aidés par un homme d'âge mûr, au buste nu, qui est descendu dans le tombeau, et par un ouvrier plus jeune. Dans le haut, la sainte Vierge et une jeune femme tiennent la chasuble du martyr ; deux femmes âgées, faiblement indiquées, complètent l'entourage. L'*Enterrement de St. Étienne* est un tour de force de composition ; neuf grandes figures s'y tiennent dans un espace large de 1,26 m. La même couleur mate domine dans ce panneau comme

dans l'autre volet du triptyque. Toutes les figures ont plus que la grandeur naturelle.

413. L'ANNONCIATION DE LA VIERGE.

(Extérieur des volets.)

D'un côté, Marie est debout devant un escabeau peu élevé ; elle est vêtue d'une tunique blanche, à manches bleues, recouverte d'un vêtement supérieur de pourpre clair. Elle vient de se redresser et, absorbée dans ses pensées, elle se tourne vers l'ange ; elle relève d'une main sa draperie supérieure et porte l'autre au voile noir qui lui couvre la tête. Un faisceau de rayons partant du St. Esprit descend sur elle ; devant elle, un tapis rouge est tendu ; dans le haut, deux anges se jouent et répandent des fleurs. A droite, Gabriel arrive en volant, l'une main levée, l'autre abaissée et montrant le St. Esprit planant dans le haut. L'ange porte une draperie jaune doré et jaune rougeâtre, ses cheveux sont d'un blond doré. Six angelets charmants lui font cortège. Belle composition, mais coloris affadi.

Le triptyque a eu à souffrir des outrages du temps et des hommes, mais n'en est pas moins resté une œuvre fort remarquable. Le tableau central est superbe, la tonalité est claire, le mouvement abondant et heureusement varié. Les contours tranchent nettement les uns sur les autres et sur le fond. Les figures du groupe principal sont entièrement de la main de Rubens ; celles du haut : les anges, Dieu le père et le Christ, sont seulement retouchées par lui et peintes probablement par Corneille Schut qui, à cette époque, travaillait chez Rubens et dont le style se rapproche le plus de celui de ce groupe. Les volets sont inférieurs à la toile principale et nous paraissent peints par le même collaborateur ; le maître a retouché les chairs et les draperies. Le magnifique buste nu, dans le bas du volet de droite, et le pied du disciple dans le même volet sont entièrement de la main de Rubens. Rappelons que dans maint autre tableau de la même époque et de facture analogue, nous avons constaté la même collaboration, l'*Assomption* du musée de Bruxelles, le *St. Dominique et St. François*, du musée de Lyon etc.

Le même élève qui exécuta le côté intérieur des volets peignit aussi le côté extérieur. Rubens le retoucha dans les chairs et dans les parties claires.

Le style du tableau principal présente l'analogie la plus frappante avec

les *Miracles de St. Ignace* et les *Miracles de St. François Xavier,* faits pour l'église des Jésuites d'Anvers, en 1619 ou 1620. Il est certain que le triptyque de *St. Étienne* fut fait à la même époque.

Le musée de Rotterdam possède, dans sa collection de dessins, un croquis de Rubens, représentant un saint ou une sainte lapidée, dans lequel on retrouve la figure du bourreau posant le pied sur le corps du martyr. C'est peut-être un premier projet de la présente composition.

Le volet l'*Ensevelissement de St. Étienne* rappelle vivement le *Christ mis au tombeau* par le Caravage, dont Rubens exécuta une copie libre (Voir n° 323). La pose du saint et de l'un des porteurs est presqu'identique à celle du Christ et de l'un des disciples qui le descendent dans la tombe.

Selon le catalogue du musée de Valenciennes, ce triptyque fut fait pour l'abbaye de St. Amand. Il appartint plus tard à l'église de St. Géry qui le céda à la ville en 1834. Nettoyé et rentoilé, en 1764, par Jean-Auguste Druon Cardinal, il le fut une seconde fois en 1838.

Dans la vente de Jacques De Wit (Amsterdam, 1755), on adjugea, à 65 florins, une réduction du *Martyre de St. Étienne* (H. 2 pieds 7 pouces, L. 2 pieds). C'est probablement la même que le comte de Cobenzl possédait à la fin du siècle dernier et qui fut gravée à cette époque par P. J. Tassaert. Smith *(Catalogue.* II, 165) affirme qu'en 1830 ce tableau appartenait au prince Léopold de Saxe-Cobourg, plus tard roi des Belges.

Gravures : V. S. 20, P. J. Tassaert (D'après l'original de P. P. Rubens au cabinet de S. E. Monseigneur le comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire de S. M. I. R. et Apost. à Bruxelles) ; 21, J. F. L. Oeser (D'après l'original dans le cabinet de M. Th. Richter, à Leipzig). Les deux estampes reproduisent exactement la composition du panneau central du triptyque. Seulement, dans la gravure d'Oeser, il n'y a que deux anges dans le haut, au lieu de trois, et la pose d'un des bourreaux est différente.

Le musée de l'Hermitage, à St. Péterbourg, possède un dessin de Rubens conforme à la gravure de Tassaert ; Dieu le père, clairement représenté dans la gravure, n'est indiqué dans le dessin que par des traits informes. Le dessin provient de la vente de Gérard Hoet (La Haye, 1760, n° 1102).

Sainte Eugénie.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (voir n° 35).

Saint Eustache.

Le catalogue du musée de Madrid (n° 1245) attribue à Rubens les figures d'un paysage de Jean Breughel avec St. Eustache (plutôt St. Hubert), agenouillé devant le cerf. Ces figures sont de Jean Breughel lui-même.

414. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE REÇOIT LES STIGMATES.

Cologne. Musée, 52.
Toile. H. 376, L. 239.

SUR un rocher, au milieu du tableau, St. François est agenouillé ; devant lui se trouvent un crucifix et un livre ; derrière lui, un crâne. A droite, dans le haut, le Christ en croix, les bras et le milieu du corps garnis de trois paires d'ailes, apparait, dardant sur le saint des flots de lumière. Tout le tableau en est inondé. Au bas du rocher, devant St. François, un moine de son ordre est assis par terre, le buste dressé, se soutenant d'une main, protégeant de l'autre ses yeux contre l'éclat répandu par le Christ. Les couleurs se composent uniquement de brun dans l'habit des moines, de brun vert et bleu dans le paysage. Le St. François est d'une pâleur verdâtre et dure; les parties sombres sont énergiques, mais contrastent rudement avec les parties claires. Le tableau est de la composition de Rubens; on le reconnait aisément dans le site sauvage, dans la pose hardie des moines. Mais le premier travail a été confié à un élève, probablement Corneille Schut.

Le paysage largement brossé est de Wildens. Rubens a retouché la tête et les mains de St. François, ainsi que les chairs du second moine. Il a en outre posé les lumières sur certains accessoires et sur la figure du Christ, laquelle est extrêmement insignifiante.

Le tableau date de 1617 environ. Il ornait jadis le maitre autel de l'église des Capucins à Cologne, et y resta jusqu'à ce que l'église fût démolie. Ensuite, il passa au musée de la même ville. La gravure de Vorsterman d'après ce tableau est datée de 1620. C'est une des estampes dont Rubens parle dans une lettre à Pierre Van Veen, datée du 19 juin 1622. Il y dit que la planche a été faite quelques années auparavant, qu'elle a été gravée un peu grossièrement et que c'était un premier essai (1). Par premier essai,

(1) Un S. Francisco che riceve li stigmati che fu intagliato aliquanto rozzamente per esser la prima prova. CH. RUELENS : *Pierre-Paul Rubens*. P. 143.

il faudra bien entendre que ce fut la première planche gravée par Vorsterman pour Rubens. En 1620, Vorsterman avait achevé neuf gravures d'après lui. Si le St. François est la première, il doit dater de 1617 environ.

L'église St. Antoine, l'ancienne église des Capucins, à Anvers, possède une copie de ce tableau.

Gravures: V. S. 26, L. Vorsterman, 1620. (Dédicace : Ornatissimis Ludovico et Rogerio Clarisse fratribus germanis, in divi Francisci ordinem cappucinorum pie optimeque adfectis, adfectus sui mnemosynum Petrus Paulus Rubens cum animo et ex animo nuncupavit) ; 27, Petr. de Balliu ; 28, Anonyme (Corn. de Boudt, exc.) ; 29, Gottfrid Thelott ; 32, Schenck. Dans cette estampe, le Christ est précédé de cinq anges). Non décrites : Haid (manière noire), J. B. Hützer et E. Risse (lithographie), Joh. Georg. Schreiner (lithographie).

Le Musée du Louvre possède le dessin fait par Vorsterman pour sa planche.

Photographie : F. Raps.

Voir planche 143.

415. BUSTE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

St. Pétersbourg. Ermitage, 585.
Transporté sur toile. H. 64, L. 52.

C'est le buste du St. François du tableau précédent : une étude faite par Rubens, fort belle, largement traitée. Elle est entourée d'un cadre peint qui fut ajouté postérieurement.

Le tableau fut acquis par l'impératrice Catherine II.

416. ST. FRANÇOIS D'ASSISE REÇOIT LES STIGMATES.

Musée de Gand, 9.
Toile. H. 264, L. 192.

Le saint est agenouillé dans un paysage rocheux. Ses mains sont abaissées ; il montre la cicatrice dans la paume de la main gauche et sur le dos de la main droite. Sa robe est déchirée sur le côté droit et laisse apercevoir la blessure dont est percé son flanc. Il est tout dejeté, comme si l'apparition miraculeuse l'avait renversé. Sa figure exprime un état extatique, se rapprochant de la pâmoison ; il est devenu insensible et inconscient sous l'influence surnaturelle. Dans les airs, à gauche, on voit le crucifix où est

suspendu un Christ à trois paires d'ailes. De ses cinq plaies partent des rayons lumineux, affilés comme des épées, qui vont percer les membres du saint. A droite, à moitié caché par le rocher, se trouve un moine qui se protège les yeux contre la splendeur de l'apparition en levant la main au-dessus de la tête. Devant le saint, une tête de mort et un livre sont posés sur les rochers ; à gauche, se voient des collines verdoyantes ; à droite, un rocher nu avec un arbre sombre. Le fond est formé par un ciel nuageux, éclairé et doré par la lumière sortant du crucifix.

C'est une composition assez insignifiante. Ce qui donne de la valeur au tableau, c'est la fine lumière dorée qui l'inonde et la merveilleuse harmonie qui règne dans les tons sobres et transparents.

Les figures du saint et du moine ont été peintes par un élève, mais Rubens les a recouvertes en majeure partie de son travail. Il a également retouché le ciel, le paysage et très spécialement le rocher sur lequel St. François est agenouillé. Le paysage décoratif, largement traité, est de la main de Wildens qui probablement a peint aussi le crucifix.

Le tableau date de 1633 environ. Il se trouvait primitivement sur l'autel de la nef droite dans l'église des Récollets à Gand.

Gravures: V. S. 24, P. Spruyt ; 31, F. Pilsen, 1770.

Il existe une eau-forte attribuée à Rubens (V. S. 22) et reproduisant le St. François de ce tableau.

Le musée du Capitole, à Rome, possède, sous le nº 84, une copie de cette composition. Le musée de Dunkerque (nº 124) en possède une petite réduction.

417. ST. FRANÇOIS D'ASSISE REÇOIT LES STIGMATES.

Le saint est agenouillé au milieu de la composition, le corps droit, la tête entourée d'une auréole et renversée en arrière, les deux bras étendus. Un peu au-dessus de lui, le Christ en croix apparait et lui transmet les stigmates. A côté du saint, par terre, un livre et une tête de mort ; dans le fond, un paysage, où l'on aperçoit une église.

Gravure : V. S. 25, Anonyme (C. Galle exc).

Saint François d'Assise reçoit les stigmates.

Volet du *St. François recevant l'enfant Jésus des mains de la Vierge,* jadis dans l'église St. Gommaire, à Lierre (Voir nº 423).

Voorhelm Schneevoogt (n° 33), cite encore un *Saint François recevant les stigmates*. Le saint est agenouillé dans un site sauvage où l'on voit, dans le fond, un monastère en flammes et un soldat qui tue un berger. L'estampe ne porte de nom de peintre ni de graveur et rien ne corrobore l'attribution à Rubens.

418. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE EN ADORATION.

Florence. Palais Pitti, 93.
Toile. H. 147, L. 103.

Le saint est agenouillé, les bras croisés sur la poitrine, en contemplation extatique du ciel, d'où des rayons de lumière lui descendent sur la tête et sur la poitrine. Derrière lui, sur un rebord du rocher, se trouvent un crucifix, une tête de mort et une discipline. Un frère de son ordre l'observe, à demi caché par le rocher près duquel St. François est agenouillé. Le tableau est d'une tonalité sombre, les rayons célestes ne dissipent qu'à demi l'obscurité. Le visage et l'habit du saint, ainsi que les objets sur le rocher, sont éclairés d'une lumière gris-jaunâtre.

C'est un tableau peint pendant le séjour du maître en Italie.

Gravure : V. S. 30, J. D. Picchianti (Franc. Petrucci del.). Non décrites : Mogalli, Della Brune.

419. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE REÇOIT L'ENFANT JÉSUS DES MAINS DE LA VIERGE.

Lille. Musée, 462.
Toile. H. 234, L. 184

Saint François d'Assise est agenouillé devant la Vierge ; d'une main, il soutient le bras de Marie, qui lui présente l'enfant ; il écarte l'autre et se rejette légèrement en arrière, dans une pose qui marque le profond respect et avec une expression d'immense bonheur dans les yeux. Derrière lui, un second moine, faiblement tracé, observe l'apparition miraculeuse ; dans le fond, un arbre. La Vierge est une femme saine et robuste. Une robe d'un rouge uni, avec des manches bleues, lui serre le corps. L'enfant tout

nu, assis sur un linge, tend les bras vers le saint. Une gloire chaude entoure la tête de Marie et la fait ressortir, vive et gracieuse. Dans le haut, voltigent trois anges. L'expression du saint est admirable ; il y a une note de naïve familiarité qui ne nuit point au sentiment profondément religieux. L'expression de la Vierge et celle du second religieux sont nulles.

C'est un travail d'élève, largement retouché par Rubens. Toute la figure du saint, la tête de la Vierge, le corps de l'enfant sont de la main du maître. Les contours très nets, les plaques de couleur unies indiquent clairement une œuvre de la première époque, faite vers 1615. Dans le bas se remarquent quelques crevasses et deux jointures verticales mal fermées.

Le tableau provient de l'église du couvent des Capucins, à Lille.

Gravures : V. S. 42, Michel Lasne (Dédicace : Octavio Pisani Io. Antonii filio, Julii fratri, primo Dei gratia in Belgio Autori Umbrellarum Sanctissimi Sacramenti apud ægrotos incidentis : primo certarum legum conditori, quarum virtute strages, et tormenta litium, ac litigantium omnino excluduntur ac pace agitur ; hanc S. Francisci Christum excipientis e manibus matris imaginem, similitudinis, ac pietatis ergo, nempe tantas ex Dei manibus gratias accipientis. Th. Gallæus ut virtutis amico amicus ex animo DD.) ; 43, Pet. van Lisebetten. Non décrite : M. Boetzel (dans la *Gazette des Beaux-Arts).*

Dans la gravure de Michel Lasne, le moine qui assiste à l'apparition a été omis ; les anges sont traités plus explicitement. On voit, au-dessus de leur groupe, un écusson rayonnant, avec l'inscription *Charitas.* Cette inscription indique que le graveur, tout en reproduisant un tableau qui représente saint François d'Assise, a changé le saint personnage et en a fait un saint François de Paule. En effet, dans les estampes, cette inscription accompagne souvent les effigies de ce dernier saint. Le changement est d'ailleurs indiqué par l'omission des stigmates et plus explicitement par le titre de la gravure : *S. Franciscus de Paula.*

Suivant Smith *(Catalogue* II, 137), sir Thomas Lawrence possédait un dessin de ce tableau fait en bistre pour le graveur.

Photographies : Braun, Goupil.

Voir planche 144.

---

420. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE REÇOIT L'ENFANT JÉSUS DES MAINS DE LA VIERGE.

Anvers. Église St. Antoine, jadis des Capucins.
Toile. H. 230, L. 173.

droite du tableau, Marie est descendue sur un banc de nuages qui touche presque la terre. Elle porte une robe rouge et une draperie violette à reflets rougeâtres. Elle présente à St. François l'enfant Jésus qui est couché sur un linge, la tête appuyée contre le sein de sa mère. St. François a mis un genou en terre et tend les mains pour recevoir le divin enfant. Derrière lui, un moine de son ordre contemple le miracle. Autour de la tête de la Vierge rayonne une auréole jaune clair ; cinq petits anges sont descendus du ciel pour assister au spectacle merveilleux. A gauche, le ciel est couvert de nuages sombres et opaques.

La figure de St. François est belle ; surtout la tête vigoureuse, que rend si bien la gravure de Corn. Visscher, est remarquable. Le reste, peint par un élève et retouché par le maître, est insignifiant.

Le tableau fut enlevé par les commissaires de la République Française, en 1794, et restitué en 1815.

Gravures : V. S. 34, C. Visscher ; 35, M. Lasne ; 36, Michiel Bunel ; 37, A. Lommelin.

La gravure de C. Visscher diffère du tableau en ce que sur ce dernier le saint a le front garni de cheveux, tandis que, sur la gravure, il est dégarni. Celle de Lasne est plus longue dans le bas ; on y voit un rocher, un lézard et d'autres détails qui manquent dans le tableau. Dans ce dernier, un des seins de la Vierge est nu ; dans les différentes gravures, il est couvert.

Un dessin gravé par un anonyme reproduit le St. François de cette composition.

Voir planche 145.

LE TRIPTYQUE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

421. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE REÇOIT L'ENFANT JÉSUS.

(Panneau central).

Dijon. Musée, 163.
Panneau. H. 181, L. 157.

La Vierge est debout, le pied gauche appuyé sur une pierre qui porte la date de 1618. Elle tend à St. François l'enfant Jésus tout nu qui regarde sa mère. Le saint est agenouillé sur le bloc de pierre sur lequel se tient la Vierge. A gauche, on voit la tête d'un petit ange portant la traine de Marie. Le ciel est couvert de nuages.

C'est un tableau peint par un élève et retouché sommairement par le maître.

422. SAINTE CLAIRE.

(Volet de droite).

Lierre. Église de St. Gommaire.
Panneau. H. 181, L. 64.

Sainte Claire est agenouillée et vêtue d'une robe brune, un voile noir sur la tête, un béguin blanc autour du visage. Elle tient en main le Saint Sacrement qu'elle serre contre le cœur avec une expression de profond recueillement. Elle se trouve dans un paysage sobre avec un ciel gris d'ardoise chaudement éclairé dans le bas.

423. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE REÇOIT LES STIGMATES.

(Volet de gauche).

Même lieu, mêmes dimensions.

Saint François est à genoux, les bras levés et étendus, en contemplation devant le crucifix qui lui apparait dans une gloire. Il vient de recevoir les stigmates, mais les rayons ne descendent pas sur les plaies. Derrière lui, un moine, dont on ne voit que le haut du corps, regarde le miracle. La scène se passe dans un paysage verdoyant.

Les deux volets sont un travail d'élève, légèrement retouché par Rubens dans les chairs. Pauvre peinture de fabrique, expédiée à la hâte, sans effet d'aucune sorte, sans lumière ni couleur, ne trahissant son origine que par l'aisance du dessin et la pose des figures.

Le triptyque fut fait, en 1618, pour l'autel des tailleurs, dans l'église de St.-Gommaire à Lierre. Il fut payé à Rubens, entre le 4 octobre 1618 et le 4 octobre 1619. Le prix, dans lequel était compris le cadre, le transport et les pourboires, montait à 400 florins (1). Il fut enlevé, en 1794, par les commissaires français ; les volets seuls furent rendus en 1815.

Un tableau (Toile. H. 181, L. 143), de la même composition que le panneau central de ce triptyque, parut dans la vente du chevalier de Burtin (Bruxelles, 1819) il fut retiré à 6000 florins et reparut dans la vente de de Burtin, fils (Bruxelles, 1841). Ce tableau a été lithographié par J. Van Genck.

424. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE AVEC LA VIERGE.

La mortuaire de Rubens reçut du sieur André De Schutter la somme de 600 florins pour un *St. François avec la Vierge,* acheté par Josse Sustermans, le peintre anversois établi à Florence (2). Nous ignorons ce que ce tableau devint dans la suite.

Dans la vente Paillet (Paris, 1814), un *St. François d'Assise recevant l'enfant Jésus*, où la Vierge était accompagnée de St. Jean et de Ste. Anne, fut vendu 6000 francs. Il mesurait 87 pouces de haut, sur 72 de large.

(1) In de choor van St. Franciscus zyn de schilderyen geschilderd van Rubbens als blykt in de rekeninge van Jan Willems beginnende 4 8ber 1618 tot 4 8ber 1619.

« Item aen Mynheer Rubbens voor onse schilderyen betaeld 50 gld.

« Item in 't draegen van 't geld aen den heere Rubbens als over het maken der lysten, vergulden derzelve, vrachten, verteir en drinkgeld beloopende 't saemen 400 glds. in toto. »

Ex manuscriptis prænobilis domini van Renne eqs. consulis Lirensis.

(Copie dans la collection de M. le chevalier Gustave van Havre).

(2) Van Sr Andries de Schutter, sesse hondert guldenen eens, voor een stuck schilderye wesende een *Mariebelt met St. Franciscus*, by hem voor Sr Soetermans tot Florencië gekocht comt . . . . . gl. 600.

P. Genard : *La Succession de P.-P. Rubens.* Bulletin des archives d'Anvers. II, 81.

425. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE PROTÉGEANT LE MONDE.

Bruxelles. Musée, 406.
Toile. H. 405, L. 275.

Le Christ apparaît dans les airs, prêt à foudroyer le monde pour le punir de ses crimes. Son attitude trahit la rapidité de l'élan avec lequel il est descendu du ciel. Le bras droit est levé et va lancer la foudre, le bras gauche s'abaisse vers la terre avec le geste raide de quelqu'un qui s'arrête brusquement dans un mouvement vif. La jambe droite est levée et, de même que la draperie rouge flottant derrière le Christ, marque clairement le vol à peine arrêté. Un ange, dans le haut du tableau, et trois autres, à gauche, expriment la pitié que leur inspire le sort du monde. Marie, vêtue d'une draperie et d'une robe sombres, touche le bras de son fils. Elle a mis a nu un de ses seins et le lui montre, invoquant ainsi ses droits de mère. Son visage blême, ses cheveux dénoués, le geste brusque par lequel elle arrête le bras de son fils, expriment ses vives alarmes et sa commisération. Au bas du tableau, St. François, un genou en terre, couvre de ses mains le globe terrestre, autour duquel s'est enroulé un serpent et regarde plein d'épouvante la figure menaçante du Christ. Un arc-en-ciel traverse le haut du tableau. Sur les nuages opaques, la foudre jette des reflets ardents. Au fond, dans un paysage, on voit brûler un village et des soldats poursuivant et tuant des femmes : image des excès qui souillent la terre.

Il y a de la naïveté à représenter ainsi le monde dédoublé et de poser le globe terrestre allégorique dans le monde réel. L'action miraculeuse est clairement rendue ; le mouvement du Christ est aussi heureux que hardi ; celui de sa mère est dramatique ; l'un et l'autre cependant sont théâtrals et déclamatoires. La frayeur est peinte vivement, mais avec plus de dignité dans le geste de St. François.

Le tableau est peint par un élève et retouché largement dans les carnations par le maître. Le paysage est de la main de Van Uden. La toile, primitivement arrondie par le haut, a été rendue carrée dans la suite. L'ouvrage date de 1633 environ. Il fut fait pour l'église des Récollets, à Gand. Transporté à Paris en 1794, il fit partie du premier envoi de tableaux que le musée de Bruxelles reçut du Gouvernement français, en 1802.

Gravures : V. S. 38, Anonyme (Adriaen Possemier exc.) ; 39, P. Spruyt ; 40, Anonyme ; 40bis, Anonyme. La première de ces planches est carrée ; les trois dernières sont cintrées.

426. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE EN EXTASE.

Lille. Musée, 464.
Toile. H. 148, L. 83.

Le saint est debout, les deux mains étendues et ouvertes, de sorte qu'on y voit les stigmates ; les regards sont dirigés vers le ciel, avec une expression extatique. C'est l'œuvre d'un élève sommairement retouchée par le maître.

Ce tableau formait le pendant du *St. Bonaventure* (Voir n° 398).

Photographies : Braun, Goupil.

427. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

Dublin. Musée, 51.
Panneau. H. 182, L. 92.

Saint François est debout, les mains stigmatisées croisées sur la poitrine. Les rayons, partant du crucifix invisible, tombent sur le saint et lui font incliner la tête vers l'épaule gauche. A côté de lui se tient un agneau. Le tableau formait le pendant du *St. Dominique* (Voir n° 408).

Waagen dit de l'un et de l'autre de ces travaux qu'ils se distinguent par un caractère élevé, un ton fin, une facture libre. Ils sont venus d'Espagne et formaient les deux volets d'un triptyque.

En 1857, ils appartenaient à Matthew Anderson. Ils furent vendus à Londres, en 1871.

Photographie : Anonyme.

428. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE TENANT UN CRUCIFIX.

Oldenbourg. Musée, 109.
Panneau. H. 110 5, L. 80.

Le saint est assis, les yeux baissés, tenant un crucifix entre les bras, croisés sur la poitrine. Il est vu presque de face, la tête inclinée vers l'épaule gauche. W. Burger dit de ce tableau que, par le style et la couleur, il rappelle la *Communion de St. François*, de 1619 (1).

(1) *Catalogue de la vente de la Galerie de Pommersfelden.* Paris, 1867.

Il provient de la vente Pommersfelden (Paris, 1867) où il fut adjugé au Grand-duc d'Oldenbourg, au prix de 45,500 francs.

Photographie: Anonyme.

Suivant une note de Mols (Ms. 5724, p. 4), il y avait un *St. François* dans l'église paroissiale de Steen dont Rubens était seigneur.

Saint François d'Assise avec l'enfant Jésus et Saint Jean.

SMITH *(Catalogue.* II, 875) mentionne dans la collection de sir Alexander Creighton, vers 1830, un St. François, dont les mains sont stigmatisées. Il se penche en extase vers les enfants Jésus et St. Jean, qui sont assis par terre jouant avec un agneau. Une grenouille se voit au premier plan. Le tableau a été exposé dans la British Gallery, en 1823. Toile. H. 130, L. 96.

Voorhelm Schneevoogt (n° 23) cite encore un St. François d'Assise, le regard dirigé vers deux anges, devant un livre posé sur une tête de mort. Estampe due à un graveur anonyme.

429. LA DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

Anvers. Musée, 305.

Panneau cintré. H. 420, L. 225.

LA scène se passe dans une église, auprès d'un autel. A droite, dans le fond, on distingue deux colonnes de marbre vert foncé, presque noir, avec des chapiteaux corinthiens en marbre blanc ; dans le haut, au milieu du tableau, une fenêtre ouverte, dont la plus grande partie est masquée par une draperie rouge et qui laisse apercevoir, par la partie non recouverte, un coin du ciel bleu, parsemé de légers nuages. Au-dessus de la draperie, dans l'embrasure de la fenêtre, trois petits anges contemplent la scène. L'autel se trouve à gauche contre le cadre ; il est élevé de deux degrés au-dessus du pavé de l'église. Sur le degré supérieur, un prêtre, à chevelure grise, est debout, tenant dans la main droite l'hostie consacrée, dans la main gauche, la patène. Il porte une riche chasuble, à fond rouge et à ramages d'or. Dans le dos de la chasuble, différents sujets sont brodés sur la croix, dont les bras s'élèvent obliquement, au lieu de former des perpendiculaires. A côté de lui, sur le devant, un frère, agenouillé sur le degré supérieur de

l'autel, tient un flambeau ; il a revêtu, au-dessus de la bure de l'ordre, un surplis blanc et porte la main aux yeux comme pour essuyer ses larmes. A la gauche de l'officiant, un autre acolyte est debout, s'essuyant également les yeux. Devant le prêtre est agenouillé St. François ; il est tout nu ne portant qu'un simple linge blanc autour des reins ; son froc et sa corde gisent par terre, devant lui. La maladie a maigri son corps robuste, la mort prochaine a teinté de reflets livides sa peau d'une chaude blancheur ; ses bras retombent inertes ; son corps penche en avant, mû par son désir de recevoir la communion et manquant de force pour se soutenir. Deux moines de son ordre, penchés en avant, le soutiennent, l'un sous le bras gauche, l'autre sous le bras droit ; deux franciscains sont agenouillés, à côté des deux premiers, et, derrière eux, se tiennent encore cinq religieux. Une partie des moines dirige les yeux pleins d'adoration vers la sainte hostie ; quelques-uns regardent le saint avec amour et affliction ; tous portent l'habit gris-brun de l'ordre. L'un des moines se retrouve dans le tableau *Saint Ambroise et l'empereur Théodose.*

La tonalité du tableau est extraordinairement sombre. Le fond est d'un noir opaque. Les ombres entre les moines et sur le pavé de l'église ne le sont guère moins. Sur cette obscurité se détachent énergiquement les têtes des religieux, le groupe du prêtre et de son acolyte de droite et surtout le corps du moribond. Les têtes expressives font bien valoir les sentiments qui animent les personnages et ces sentiments, la foi dans la sainteté de l'acte qui s'accomplit, l'émotion causée par la pensée que le père vénéré de l'ordre va être enlevé à ses disciples, se manifestent d'une manière simple, mais avec une grande intensité.

Trois des moines croisent les bras sur la poitrine, regardant la sainte hostie sans presque oser lever les yeux, courbant la tête et le corps, comme pour s'effacer en présence du saint mystère. Ceux qui portent leur attention sur le moribond ne sont pas moins pénétrés de pitié et de respect : ils sont mornes, abattus, étonnés de voir réduit à cette extrémité celui qu'ils aiment et qu'ils sont habitués à suivre. La profondeur du sentiment atteint son apogée dans le saint lui-même. Sa tête décharnée est immatérialisée, le regard de ses petits yeux est vif jusqu'à l'acuité, sa bouche s'entr'ouvre par le désir, ses traits ébauchent un faible sourire. Il ne vit plus pour les choses de la terre, il ne songe plus qu'au dernier acte religieux à accomplir. Cette tête est un des plus grands chefs-d'œuvre qui aient jamais été produits : l'idée absorbant la matière, la vie concentrée dans un regard, le bonheur ascétique dans sa plénitude s'y distinguent clairement.

Le tableau de Rubens est évidemment inspiré par les chefs-d'œuvre d'Augustin Carrache et du Dominiquin, ayant la Communion de St. Jérôme pour sujet. Mais le travail du maître anversois s'élève à une hauteur incommensurable au-dessus de ces tableaux célèbres. Il a transformé les compositions de ses prédécesseurs en les imitant. La profondeur du sentiment, l'ordonnance serrée, la sobriété dans les détails, la grande unité de l'action donnent à son œuvre une puissance dramatique sans pareille.

Le tableau date de 1619, mais l'exécution diffère sensiblement de toute autre œuvre de la même époque, par le puissant effet du clair-obscur où l'on ne reconnait guère le peintre lumineux par excellence. Si le fond est opaque, chaque figure a une transparence, une ténuité de couleur, une simplicité dans le faire qui trahissent la touche du maître. Cette touche est bien plus large et plus moelleuse que dans ses autres œuvres de la même époque, elle rappelle plutôt les tableaux de ses derniers temps que celle de sa seconde manière. Nous remarquons ici, ce que nous constatons dans un très petit nombre de ses chefs-d'œuvre : quand une émotion profonde le saisit, il oublie sa routine et ses procédés habituels et se crée un style spécial et original pour donner une forme appropriée à une inspiration intense et neuve.

Le British Museum possède un dessin représentant une étude pour deux têtes des moines figurant dans la *Dernière Communion de St. François.*

Le tableau est entièrement de la main de Rubens.

Il fut fait pour Jaspar Charles qui le paya 750 florins, le 17 mai 1619, et en fit don à l'église des Récollets d'Anvers. Il y était placé sur l'autel de St. François, en sortant du chœur, à gauche. La famille Van de Werve d'Anvers possède la quittance du maître, dont voici la traduction : « Je soussigné reconnais avoir reçu des mains de Monsieur Jaspar Charles la somme de sept cent et cinquante florins pour entier paiement d'un tableau fait de ma main et se trouvant dans l'église de St. François, à Anvers. En témoignage de quoi, j'ai écrit et signé cette quittance, ce 17 mai 1619 (1) ».

PIETRO PAUOLO RUBENS.

(1) Ic onderschreven bekenne ontfanghe te hebben ut handen van Mijnheer Jaspar Charles de somme van seven hondert en vijftich guldens, tot volcomen betaelinghe van een stuck schilderije door mijne handt gemaeckt staende in Ste Franciscus kercke tot Antwerpen. Ende t'oirconde der waerheyt hebbe ic dese quittancie geschreven ende onderteekent. Desen 17 may 1619.

PIETRO PAUOLO RUBENS.

(Copie dans la collection de M^r^ le chevalier Gustave Van Havre.)

Le tableau fut transporté à Paris, en 1794, et revint à Anvers en 1815. Il fut restauré à cette époque et a été de nouveau nettoyé, il y a trois ou quatre ans. A en juger d'après la gravure de Snyers, il a été retréci sur les deux côtés et dans le bas.

Gravures : V. S. 41, Hendrick Snyers. Non décrites : Flor. Brant, Franç. Lauwers, Colleye (lithographie).

Voir planche 146.

430. TÈTE D'ÉTUDE.

Naples. Musée, VI, 16.
Toile. H. 30, L. 30 (environ).

Tête d'étude pour le moine qui est agenouillé dans le tableau précédent et croise les mains fermées sur la poitrine. La figure, réprésentée jusqu'aux épaules, est légèrement brossée et a bien l'expression que le peintre lui a conservée dans le tableau.

431. LES MIRACLES DE SAINT FRANÇOIS DE PAULE.

Dresde. Musée, 967.
Esquisse. Panneau. H. 64,5, L. 73.

Saint François de Paule plane dans les airs, les regards dirigés vers le ciel, une main levée à la hauteur de l'épaule, l'autre à la hauteur de la ceinture. A gauche s'élève un bâtiment, dont on voit la porte d'entrée, flanquée de deux colonnes. Un escalier, montant de la droite, y conduit. Devant la porte de l'édifice se trouvent un roi et une reine de France, avec différents hommes de leur suite. A droite, sur les degrés de l'escalier, se tiennent plusieurs personnages implorant le saint. A gauche, des soldats, des femmes et des hommes ; l'un de ces derniers est monté sur la base d'une colonne et se retient au fût. En contre-bas de l'escalier, on voit plusieurs malades et possédés qui viennent implorer leur guérison par l'intervention du saint. Un possédé, les jambes levées, les bras étendus, tenant dans les mains des cordes rompues, s'agite convulsivement, il est maintenu par un jeune homme, penché au-dessus de lui ; à côté de lui,

à droite, une femme démoniaque s'arrache les cheveux et se démène terriblement ; à gauche, un malade, étendu sur une civière, est entouré de ses proches, un homme et deux femmes ; l'une de celles-ci enlève le drap qui le recouvrait.

La composition rappelle de la manière la plus frappante celle des *Miracles de St. Benoît*. Le malade étendu sur la civière a la plus grande analogie avec le Christ de la *Trinité* du musée d'Anvers. A gauche et à droite, on a ajouté au panneau primitif une bande de 11 centimètres de largeur.

L'esquisse est peu avancée, elle est ébauchée au bistre avec quelques taches de couleur dans les draperies. Elle est de la main de Rubens et date probablement de 1632 environ. Elle fut acquise en 1741 dans la collection Wallenstein à Dux.

Photographie : A. Braun.

431bis. LES MIRACLES DE SAINT FRANÇOIS DE PAULE.

Vienne. Musée de l'académie des Beaux-Arts, 776.
Esquisse. Panneau. H. 118, L. 82. (Copie.)

Il existe une copie d'une seconde esquisse de cette composition notablement différente de la première. L'attitude du saint est la même ; dans le groupe, devant l'entrée du palais, une dame se tient à côté de la reine. L'escalier aboutit à une voûte, sur laquelle on passe pour atteindre l'entrée du palais. Les personnages sur les degrés diffèrent de ceux qu'on voit dans l'esquisse de Dresde. On y distingue une femme qui se penche par dessus le barreau garnissant le palier formé par la voûte, une mère portant un nourrisson et tenant un second enfant par la main, une autre qui lève son enfant sur les bras étendus, un aveugle reproduisant l'Élymas de Raphaël, d'autres personnages encore. Les groupes des malades au premier plan diffèrent également, surtout celui de la possédée : celle-ci étend les bras en croix, au lieu de s'arracher les cheveux d'une main. La peinture est cintrée dans le haut.

Waagen décrit un tableau (Panneau. H. 108, L. 76), faisant partie de la collection Morrison et représentant la même composition. Il dit que le dessin est soigné et le coloris extraordinairement puissant (1).

Photographie : Victor Angerer.

(1) WAAGEN : *Treasures*. IV, 106.

431TER. LES MIRACLES DE SAINT FRANÇOIS DE PAULE.

Vienne. Académie des Beaux-Arts, 647.
Panneau. H. 64, L. 49. (Copie.)

Il existe, en copie, une troisième composition de cette esquisse, à l'Académie des Beaux-Arts, à Vienne. La voûte au milieu de la composition manque. Un peu en arrière du couple royal, deux femmes se tiennent sur un balcon, comme dans le *St. Bavon*. La pose du démoniaque couché par terre est en sens inverse de celle qu'il a dans l'esquisse du musée de Dresde et dans le n° 776 de l'académie de Vienne. Celle de la possédée est également différente ; elle ne s'arrache pas les cheveux et n'étend pas les bras en croix, mais semble vouloir s'enfuir. Les personnages sur l'escalier sont également tout autres ; sur le degré inférieur, un Franciscain est agenouillé.

La pinacothèque de Munich, n° 763, possède une seconde copie de cette esquisse (Panneau. H. 64, L. 49).

Gravure : V. S. 44, A. Lommelin.

Photographie : Victor Angerer.

Voorhelm Schneevoogt mentionne encore (n° 45) un *St. François de Paule* à genoux. Une tiare papale environnée d'anges, qui forment un cercle en se tenant par la main, paraît suspendue au-dessus de la tête du saint, à côté duquel sont deux bêches à remuer la terre. Il cite une seconde estampe (n° 46), gravée par Richard Collin, où le saint tient un bâton des deux mains. Aucune des deux gravures anciennes ne porte le nom de Rubens : l'attribution est donc fort hasardée. La dernière représentation du saint cependant a été gravée par Spitz, à Liège, avec le nom de Rubens (V. S. Portraits, 300).

432. LES MIRACLES DE SAINT FRANÇOIS XAVIER.

Vienne. Galerie impériale, 1154.
Toile. H. 535, L. 395.

A droite de la composition, St. François Xavier prêchant les Indiens est debout sur un bloc de maçonnerie. Il a une main levée à la hauteur de la tête ; il étend l'autre. Derrière lui, un religieux de son ordre, portant un livre. Au premier plan, on voit les malades et les

morts sur lesquels il opère des miracles. Devant l'estrade où il se tient, un aveugle qui étend les bras et un estropié, appuyé sur une béquille, sont debout, tandis que trois autres personnages implorent à genoux l'intervention du saint. A gauche, un mort revient à la vie, au moment où l'on creuse sa tombe. Il se lève sur son séant et une de ses proches écarte le linceul dont il était couvert. Ce miracle excite la reconnaissance des femmes qui entourent le ressuscité et l'étonnement de l'un des fossoyeurs. Derrière ce groupe, une mère apporte sur les bras son enfant malade. Plus haut, on voit un personnage de distinction, couché sur une dalle, qui ressuscite également à la voix du saint. Un nègre, faisant partie des nombreux suivants qui l'entourent, soulève le linceul ; d'autres marquent leur étonnement. Dans la foule, on distingue trois hommes qui portent des torches. Au milieu de la composition, différents personnages écoutent la voix du saint ou regardent avec surprise les miracles qu'il opère : ce sont un Européen en cuirasse, la tête couverte d'un béret à plumes, un Asiatique coiffé d'un bonnet élevé, un second portant un turban, un troisième couvert d'un chapeau de paille. A mi-hauteur du tableau, on voit l'entrée d'un temple. A la voix du saint, une statue d'idole est culbutée et menace d'écraser ses adorateurs qui s'enfuient sur le palier. Dans une niche sur la paroi latérale, se trouve une tête d'idole munie de quatre cornes. Dans le haut des airs, on voit descendre du ciel la figure allégorique de la Foi catholique, représentée par une femme qui porte un calice surmonté de l'hostie et précédée d'un groupe d'anges portant une croix.

Les figures du premier plan sont remarquables, surtout celle du ressuscité, couché par terre, et celle de l'homme à béquille, vêtu d'un habit rouge. La lumière et les couleurs sont sobres et brillantes.

Les figures de l'avant-plan sont de la main du maître, celles du second plan et de la partie supérieure du tableau ont été faites par un élève et retouchées par Rubens. Vu la parfaite harmonie entre le style des collaborateurs, on peut présumer que l'élève qui assista Rubens était Antoine Van Dyck.

Le tableau fut fait pour le maître autel de l'église des Jésuites, sur lequel il alternait avec les *Miracles de St. Ignace* et plus tard avec ce dernier et avec une *Assomption* de Corneille Schut. Il a été exécuté en 1619 ou en 1620. En effet, lorsque, le 29 mars de cette dernière année, Rubens signe le contrat pour les plafonds de l'église des Jésuites, les parties constatent que les deux tableaux de *St. François* et de *St. Ignace* sont déjà

exécutés et qu'ils seront payés 3000 florins, le jour où le maître fournira les 39 plafonds (1).

Les deux peintures ornèrent cet autel jusqu'en 1773. En 1775-1776, elles furent achetées par le gouvernement autrichien avec d'autres tableaux (2). Les *Miracles de St. François Xavier* furent évalués à 12000 florins.

En comparant le tableau avec la gravure de Marinus, on remarque que la toile a été raccourcie sur les quatre côtés et surtout dans le bas, à tel point que le bras droit du fossoyeur, entièrement visible dans l'estampe, est coupé au coude dans le tableau.

Gravures : V. S. 47, Marinus ; 48, Anonyme (Gaspar Huberti exc.) ; 49, Goetters ; 50, Blaschke. Non décrite : W. Unger.

Quatre des têtes de ce tableau ont été lithographiées par J. Scarlett Davis dans une série de têtes empruntées à diverses œuvres de Rubens. Le graveur annote, ce dont il est permis de douter, que ces planches sont faites d'après les esquisses originales de Rubens.

Photographie : Miethke.

Le musée du Louvre possède le dessin fait par Marinus pour sa gravure. La collection Albertine de Vienne possède le dessin d'une étude faite pour l'aveugle qui étend les deux bras, et qui est copié d'après l'aveugle Élymas de Raphaël.

Voir planche 147.

432bis. LES MIRACLES DE SAINT FRANÇOIS XAVIER.

Vienne. Musée impérial, 1155.

Esquisse du tableau précédent. Panneau. H. 104, L. 72.

ENTRE le tableau et l'esquisse, il y a certaines différences. Dans la dernière, St. François Xavier étend les deux mains, au lieu d'en élever une. L'homme à la béquille l'appuie sous le bras gauche, tandis que, dans le tableau, il la tient du côté droit. La tête du chef indien ressuscité

(1) Ten vierden sal den voors. P. Præpositus ten dage van de volle leveringe van de voors. 39 stucken aen den voors. Rubbens gehouden wesen toe te schicken de somme van seven duysend guldens, item op den selven dag nog andere dry duysend guldens voor de twee groote schilderien van onse heylige vaders Ignatio ende Xaverio, alreede door den selven Sr Rubbens opgemaeckt voor de hoochsale van de voors. nieuwe kercke. (Voir Tome I, page 44).

(2) Voir plus haut, page 169.

est en majeure partie rasée dans le tableau et ne l'est pas du tout dans l'esquisse. La gamme des lumières est plus claire que dans le tableau.

Cette pièce fut achetée en 1776, en même temps que la précédente, et fut estimée à 1000 florins. Elle avait été endommagée par l'incendie.

Dans l'église des Jésuites, elle était suspendue à l'un des piliers à l'entrée du chœur, à côté de la chapelle de St. François Xavier.

Gravure : Non décrite, W. Unger.

433. SAINT FRANÇOIS XAVIER DEBOUT DEVANT UN CRUCIFIX.

Toile. H. 214, L. 134.

Le saint est debout portant l'aube et l'étole ; les mains croisées sur la poitrine, il regarde en extase un rayon de lumière qui descend du ciel. Devant lui, au pied d'un crucifix, sur une table couverte d'un riche tapis, sont posés son bonnet et un livre.

Le tableau formait le pendant d'un *St. Ignace.* Tous les deux étaient suspendus aux colonnes, vis-à-vis le banc de la communion, dans l'église des Jésuites, à Bruxelles. Cette église fut terminée en 1626. Les figures étaient plus grandes que nature. Les deux pièces furent exposées en vente à Bruxelles, le 12 mai 1777, après la fermeture des couvents des Jésuites et la confiscation de leurs bien ; elles furent retirés à 1800 florins.

La gravure dédiée par les frères Bolswert, à l'archevêque de Malines Jacques Boon, remémore la béatification du saint qui eut lieu le 12 mars 1622.

Gravures : V. S. 51, S. a Bolswert (Dédicace : Illmo ac Reverendiss. Domino D. Jacobo Boon, archiepiscopo Mechliniensi, Belgicæ primati, B. et S. a Bolswert fratres DD. CC. Q.) ; 52, Anonyme (F. de Wit exc.) ; 53, S. a Bolswert ; 54, Anonyme ; 55, P. Schenk ; 56, Anonyme (Queradt exc.) ; 58, Theod. Matham ; 59, Matt. Borrekens. Non citée : petite copie anonyme.

Le même St. François Xavier a été gravé sur une seule planche avec St. Ignace par S. a Bolswert (V. S. 79).

Mols (Ms 5732, p. 172) dit que Rubens a peint à Rome pour l'église des Jésuites un tableau représentant St. François Xavier et un autre représentant St. Ignace.

Voorhelm Schneevoogt cite encore (n° 57) un St. François Xavier couché sur le dos, au bord de la mer, sous un toit ; il tient des deux mains un

crucifix sur la poitrine : estampe sans nom de peintre ni de graveur ; et un St. François Xavier mourant (n° 60) par C. Van Caukercken, probablement la même composition.

Voir planche 148.

434. SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON.

Madrid. Musée, 1565.
Toile. H. 304, L. 256.

Le saint, recouvert de sa cuirasse, sous laquelle se montrent sa cotte bleue découpée et son vêtement jaune, a enfoncé sa lance dans la gueule ouverte du dragon ; le bois s'y est brisé ; maintenant, le pieux chevalier lève le bras pour porter, de sa courte épée, un vigoureux coup au monstre. Une draperie rouge flotte des deux côtés de la tête, de lourdes plumes blanches descendent de son casque. Au milieu de la toile, son cheval se cabre violemment ; la crinière vole au vent. Le dragon est renversé par terre, le long museau, armé de crocs terribles est démésurément ouvert, le corps, horrible et fantastique, a la forme d'un serpent ailé. Tout cet enchevêtrement de détails donne du mouvement et de la vigueur au groupe principal du tableau. A gauche se trouve la douce figure de Ste. Agnès, avec son agneau ; elle est vêtue d'une robe claire sur laquelle une draperie purpurine est jetée ; elle fait un geste enfantin d'effroi à la vue de la scène qui se passe à côté d'elle.

Le coloris du tableau est d'une sombre vigueur qui rappelle vivement la facture de l'*Érection de la croix*. La figure de Ste. Agnès, à peu près étrangère, par l'action et l'expression, au reste du drame, nuit à l'unité de la composition.

C'est une œuvre exubérante de mouvement. Le peintre a cherché à allier la grâce suprême à un élan impétueux, mais n'a pas réussi complètement dans cette fusion d'éléments disparates ; il a produit plutôt une œuvre décorative, pleine de fougue, qu'une composition réellement dramatique et entraînante par la force et la beauté des mouvements du héros principal.

Dans la mortuaire de Rubens, le tableau se trouvait désigné sous le n° 155 comme « *St. Georges à cheval*, sur toile » et fut vendu au roi d'Espagne pour 1000 florins. Il appartenait pour la moitié aux fils du premier lit de l'artiste et fut donc fait du vivant d'Élisabeth Brant, c'est-à-dire avant 1626.

Le tableau date probablement du séjour du maître en Italie, 1606 à 1608, et est en tout cas antérieur à 1610. Il est entièrement de la main de Rubens.

La pinacothèque de Munich (n° 809) possède de ce tableau une petite copie largement exécutée, sur papier (H. 65, L. 49).

Panneels a gravé cette composition en omettant la Ste. Agnès (V. S. 61). Sur l'estampe on lit : « Ex inv. Rubeni fecit Discip. ejus Guill. Panneels. In Baden 1631. » La copie de Munich a été lithographiée par Carl Feederle (V. S. 61bis).

Photographie : Laurent.

Voir planche 149.

435. SAINT GEORGES DANS UN PAYSAGE.

Londres. Buckingham Palace, 150.
Toile. H. 153, L. 226.

Le saint, sous les traits de Charles I, se trouve debout au milieu du tableau, un pied sur la tête du dragon qu'il vient de tuer. Il est revêtu de sa cuirasse et tend à Ste. Agnès, debout devant lui, sous les traits de la reine Henriette-Marie, une ceinture attachée au cou du monstre. Au premier plan, on voit des cadavres d'hommes tués par le dragon. A droite, un cavalier portant un drapeau et un domestique tenant le cheval du saint ; plus haut, sur des rochers et dans les arbres, de nombreux spectateurs contemplent la scène. A gauche, par terre, quatre femmes qui expriment leur joie d'être délivrées du monstre et deux enfants. Près du groupe de St. Georges et de Ste. Agnès se tiennent trois femmes, étonnées et épouvantées. Dans le ciel, deux anges apportent des couronnes. Dans le fond, on voit un beau paysage traversé par une large rivière.

C'est une peinture très sombre, mal pendue et mal éclairée ; aussi est-il impossible de s'en faire une idée exacte.

D'après Walpole, le tableau fut fait pendant le séjour de Rubens à Londres, en 1629-1630, par conséquent. Cet auteur dit : « Durant son séjour à Londres, Rubens peignit pour le roi un St. Georges haut de 4 et large de 7 pieds. Sa Majesté est représentée sous la figure du saint et la reine sous celle de Cléodelinde. Chaque figure a un pied et demi de hauteur. Dans le lointain, on voit le château de Richmond et la Tamise ». Dans une lettre appartenant au British Museum et datée du 6 mars 1630, il est dit : « Mylord Carlisle a deux fois en une semaine invité à une fête splendide l'ambassadeur espagnol et aussi M. Rubens, l'agent qui a préparé la voie pour l'arrivée de l'ambassadeur.

En l'honneur de notre nation, il a peint l'histoire de St. Georges, dans laquelle il s'est, si possible, surpassé lui-même. Mais il a renvoyé le tableau en Flandre, chez lui, pour y servir de témoignage de son séjour et de ses occupations ici. » En citant cette lettre, Walpole ajoute en note : « C'était là je suppose une répétition du tableau fait pour le roi. L'une des deux pièces est dans la collection du comte de Lincoln. » (1)

Le tableau fit partie ensuite de la collection du duc de Richelieu et fut décrit par de Piles ; puis de la galerie d'Orléans, dans laquelle il fut acheté, en 1798, par M. Morland, à 1000 guinées. En 1814, le prince régent d'Angleterre l'acheta.

Gravures : V. S. 62, Duplessis, Berthauld et Liénard (dans la galerie d'Orléans). J. C. Le Vasseur a représenté la même composition, d'après un tableau de Teniers, appartenant à M. de Peters, peintre ordinaire de S. A. R. le prince Charles de Lorraine ; seulement, du groupe des deux cavaliers on ne voit que la partie antérieure du cheval de St. Georges ; les spectateurs dans les arbres manquent.

Saint Georges avec le dragon.

Volet du triptyque de Saint Georges (Voir n° 440).

436. SAINT GEORGES.

Paris. Musée du Louvre. Salle Lacaze, 109.
Panneau. H. 50. L. 39.

Le saint est représenté en demi-buste, la tête renversée, les regards dirigés vers le ciel, les longs cheveux descendant en boucles sur les épaules. Sous la draperie rouge se montre le linge blanc.

C'est une tête largement brossée, entièrement de la main de Rubens, qui s'en est servi d'étude pour le St. Georges dans le tableau *St. Dominique et St. François protégeant le monde,* du musée de Lyon (voir n° 407). Dans ce dernier, le saint porte une cuirasse. Comme ce retable, la tête d'étude date de 1620 environ.

(1) HORACE WALPOLE : *Anecdotes of Painting*. London, 1871, p. 163.

437. SAINT GEORGES.

Le roi d'Angleterre Charles I a possédé un grand St. Georges par Rubens. Dans le catalogue de sa collection, le tableau est mentionné en ces termes : « Le grand St. Georges que le roi acheta de M. Endymion Forster (1). »

Un St. Georges, demi-figure portant un drapeau (H. 2 pieds, L. 1 pied 6 pouces) fut vendu 202 livres dans la vente du président de Tugny et Crozat (Paris, juin 1751). La même pièce parut dans la vente de sir Thomas Lawrence, sous le n° 91. Dans la collection de M. de Calonne (Londres, 1795), un *St. Georges avec le dragon* fut adjugé à 71 livres sterling.

LE TRIPTYQUE DE SAINT GEORGES.

438. MARTYRE DE SAINT GEORGES.

(Panneau central).

Bordeaux. Musée, 384.
Toile. H. 188, L. 159.

Le saint, vu de face, est agenouillé au milieu de la toile, les yeux levés vers le ciel d'où deux anges descendent avec une couronne de laurier. Le haut du corps est nu ; autour des reins, une brillante draperie blanche et une draperie rouge. Un bourreau lui lie les mains sur le dos ; un autre, le dos et les jambes nus, une draperie vert de bronze autour du milieu du corps, se tient à droite, l'épée tirée et prêt à décapiter le saint. A gauche, un prêtre païen, portant une tunique bleue et un manteau jaune doré qui recouvre la tête et le corps, l'exhorte à adorer Apollon dont la statue se trouve à gauche. Au second plan, on voit la tête de deux soldats casqués et cuirassés. Devant le saint, par terre, se trouve sa cuirasse, son casque et son épée. Dans le fond, on aperçoit une porte. La peinture est extrêmement faible sous tous les rapports ; la composition est médiocre, l'exécution paraît molle et flasque. C'est un travail d'élève fait d'après une esquisse du maître et retouché par lui. Les restaurations ont rendu l'œuvre méconnaissable.

(1) HORACE WALPOLE : *Catalogue and description of king Charles the First's capital collection.* P. 166, n° 1.

Le St. Georges a les traits de Rubens dans sa jeunesse ; le prêtre rappelle un des sacrificateurs du *Décius ;* le bourreau reproduit le *Samson* de la pinacothèque de Munich.

439. SAINT GEORGES AVEC LE DRAGON.

(Volet de droite).

Panneau. H. 188, L. 72.

Le tableau avait deux volets. Celui de droite représente St. Georges revêtu de sa cuirasse, portant un manteau écarlate sur les épaules et mettant un pied sur le dragon, qui semble se débattre dans les convulsions de la mort.

440. SAINTE AGNÈS AVEC UN AGNEAU.

(Volet de gauche).

Panneau. H. 188, L. 72.

Le volet de gauche représente Ste. Agnès richement vêtue, une palme à la main et un agneau à côté d'elle.

D'après Smith *(Catalogue.* II, 135), les deux volets étaient, en 1830, la propriété de sir Edward Gray ; ils furent achetés en 1830 par M. Vernon, au prix de 250 guinées, et cédés à M. Nieuwenhuys.

Suivant une note empruntée par Mols à Smyers (1), la *Sainte Agnès* a été gravée par Lucas Vorsterman qui l'a changée en *Sainte Barbe,* supprimant l'agneau et ajoutant une tour (Voir n° 394). St. Agnès debout avec un agneau à côté d'elle, a été gravée par Alex. Voet (V. S. 2).

Le triptyque fut peint pour l'autel du serment des arbalétriers de Lierre, dans l'église St. Gommaire. Il date de 1615 environ.

Suivant Michel (2), on lisait dans le livre des comptes du serment de St. Georges, à Lierre, que les députés de cette confrérie ne payèrent ce tableau à Rubens que 75 florins, en considération de la bonne amitié existant depuis longtemps entre le chef de la confrérie et le peintre.

(1) Manuscrits de Mols N° 5735, p. 145.

(2) MICHEL. Op. cit. p. 161. — (VAN GRIMBERGEN) Op. cit. p. 441.

En 1768, le serment des arbalétriers voulut vendre l'œuvre aux émissaires du chevalier Verhulst pour la somme de 5000 florins. Le chapitre et le magistrat s'opposèrent énergiquement à ce marché ; le tableau fut attaché au mur par des serrures à double tour et ne quitta la ville qu'en 1794, lorsque les soldats de la république française l'enlevèrent. Il fut donné en 1803 au musée de Bordeaux.

441. SAINT GRÉGOIRE AVEC D'AUTRES SAINTS.

Grenoble. Musée, 124.
Toile. H. 474, L. 286.

Le fond de la composition représente une arcade en ruines, au-dessus de laquelle est placé un tableau, au fond teinté d'or, représentant une Vierge aux formes archaïques, tenant l'enfant. Six petits anges suspendent autour de l'image une lourde guirlande de feuillage. A droite, on remarque un pilastre bien conservé d'ordre corinthien. Dans l'ouverture de l'arcade se tient St. Grégoire, largement drapé dans ses habits sacerdotaux et regardant le ciel d'un air inspiré. Sa main droite est levée, sa main gauche tient un livre ouvert appuyé sur la hanche. Il porte une chape blanche, à grands ramages d'or et de couleur, et une riche étole brodée d'or ; au-dessus de sa tête plane le St. Esprit. A la gauche, St. Maur et St. Papien. Tous deux appuient la main droite sur un long bâton. St. Papien a le torse nu et tient deux flèches dans la main gauche ; St. Maur porte une cuirasse romaine ; une peau de tigre lui descend des épaules sur le dos et est ramenée sur le devant du corps. A droite du portique se trouve Ste. Domitille ; sa chevelure est abondante et dorée, elle porte un diadème de perles, un corsage écarlate, une robe bleue et, par-dessus, une draperie amaranthe et une seconde qui est jaune. Derrière elle s'aperçoivent deux têtes d'hommes, celles de St. Nérée et de St. Achillée, rapidement esquissées.

La tonalité du tableau est énergique et solide, les ombres sont fortes, la pâte est serrée. Sur le fond relativement sombre, caractérisant la période italienne du maître, s'étend une lumière chaude, répandant sur l'ensemble son jour doré et faisant spécialement ressortir St. Grégoire et Ste. Domitille.

La figure du principal saint est réellement sublime, son geste de la main levée trahit l'extase, son œil l'inspiration céleste. Ses nobles traits, ses riches ornements, le large jet de ses draperies en font un pape vénérable, un docteur exerçant de l'autorité dans l'église. Tout pâlit à côté de lui. Ste. Domitille

est relativement sobre, sa tournure est gracieuse, l'expression de sa tête est pleine de dignité; ses habits, éclatants de couleur, sont drapés modestement. Elle sert à encadrer le grand saint, à le faire ressortir. Le St. Maur n'a pas d'autre emploi. C'est une belle figure, bien posée, dessinant vivement son contour heureux et son ton sombre sur le buste nu de St. Papien. Les visages de St. Nérée et de St. Achillée, creusés par la souffrance, sont animés par l'espérance du ciel vers lequel ils tournent les regards. Les anges sont charmants et ne manquent pas de moelleux. Le fond est admirablement choisi, tapissé d'une architecture, à la mode vénitienne, qui laisse voir le ciel d'un bleu vif coupé de nuages, légers dans le haut, sombres dans le bas, sur lequel le beau profil de St. Grégoire se dessine nettement.

C'est une œuvre pompeuse, mais unissant à l'apparat l'intensité du sentiment religieux. Le St. Maur est évidemment imité du St. Georges du Corrège, tel que nous voyons ce saint dans un tableau où il figure au bas du trône de la Vierge. Rubens a fait, d'après cette composition du maître italien, un dessin qui se trouve à l'Albertine de Vienne. Notons à propos de ce saint que le catalogue du musée de Grenoble et M. Marcel Reymond dans son étude sur ce musée, l'appellent Saint Maurice, le chef de la légion thébaine. Les textes que nous avons cités au n° 205 (T. I, p. 271) parlent toujours de S. Maurus et de S. Papias, nobles soldats romains.

Le tableau est bien certainement peint en Italie, mais nous croyons que Rubens l'a retouché plus tard, spécialement dans les chairs et les parties claires des draperies.

Dans sa lettre du 2 février 1608, à Chieppio, le peintre en dit lui-même: « Il faut donc savoir que mon tableau pour le grand autel de la *Chiesa Nuova* a parfaitement réussi, à l'extrême satisfaction des pères, et, ce qui arrive rarement, à celle de tous ceux qui l'ont vu d'abord. Mais il s'est trouvé sur cet autel dans un jour tellement déplorable, qu'à peine l'on pouvait distinguer les figures et apprécier la beauté du coloris, la finesse des têtes et des draperies, terminées avec grand soin, d'après nature, en somme très bien réussies selon l'avis général. » Et plus loin: « Sans aucun doute, c'est de loin la meilleure, la plus réussie de mes œuvres: je ne me résoudrai pas facilement à faire une autre fois un tel effort de tout ce que j'ai de facultés, et, si je m'y hasardais, peut-être ne réussirais-je pas aussi heureusement » (1).

Nous avons raconté, au n° 205, dans quelles circonstances Rubens termina

(1) Ch. Ruelens: *Correspondance de Rubens*, I. 405-406.

le tableau à Rome, en 1608. En revenant d'Italie, il rapporta la toile à Anvers et la plaça, en 1610, dans l'église de l'abbaye de St. Michel sur l'autel du St. Sacrement, près duquel sa mère était enterrée, avec l'inscription suivante : « Matri Virgini hanc tabulam a se pictam, de suo ornatam, pio affectu ad opt. Matris sepulcrum, commune cum uxore Isabella Brant, sua sibi die Petrus Paulus Rubens L. M. D. ipso die D. Michaelis Archangeli Anno CIↃ. IↃ. CX. » (1) Au pied de l'autel se trouvait l'épitaphe : « D. O. M. S. Mariæ Pipelingiæ prudentiss. lectiss. feminæ quæ matrimonio juncta fuit Joanni Rubenio J. C. et Senatori Antverpiensi eoque orbata viduitatem ad diem fati per annos XXII religiose coluit, Philippus et Petrus Paulus Rubenii cum nepotibus e filia Blandina, piæ matri et B. M. F. Vixit annos LXX m. VI. d. XXIX. Obiit XIV Kal. Novemb. A° CIↃ. IↃ. CVIII. R. I. P. » En 1667, l'abbé Macarius Simeomo fit démolir l'encadrement du tableau et le remplaça par un riche autel en marbre, sur lequel il fit mettre l'inscription : « Deo homini cujus deliciæ sunt esse cum filiis hominum in SS^mo Altaris Sacramento abscondito hoc altare poni curavit R. Adm. atque Ampliss. Dominus D. Macarius Simeomo hujus ecclesiæ abbas XLII. Anno MDCLXVII. »

Le tableau fut transporté en France, en 1794, et donné au musée de Grenoble par décret impérial du 15 février 1811. C'est la perte la plus sensible qu'Anvers ait faite en tableaux de Rubens, par suite de l'invasion française. On peut s'étonner que l'administration du Louvre n'ait pas été plus jalouse de conserver ce chef-d'œuvre au musée de la capitale. C'est à ce caprice que nous devons la perte du tableau qui nous serait revenu avec les autres œuvres du maitre, s'il était resté à Paris.

Gravures : V. S. 64, Rumoldus Eynhoudts ; 65, Van den Sande. En comparant la première de ces estampes avec le tableau, on s'aperçoit que ce dernier a été raccourci par le haut. La gravure de Van den Sande présente des différences notables avec celle d'Eynhoudts et semble avoir été faite d'après une esquisse. St. Grégoire porte la tiare ; les attitudes des saints sont changées ; dans le haut, il n'y a que quatre anges ; le tableau de la Madone est remplacé par un écusson portant les lettres S. P. Q. R. La Sainte Domitille a été gravée par S. a Bolswert, avec les attributs de Sainte Catherine (V. S. 28).

(1) Tel est le texte publié par Fr. Sweertius en 1613. Mols, qui transcrivit l'inscription vers 1770, la termine par la date « A° 1626 » et tire de ce millésime la conclusion, évidemment fausse, que Rubens ne donna le tableau à l'église de St. Michel qu'après la mort d'Isabelle Brant, survenue en 1626.

Dans la vente Lebrun fils (Paris, 1771) figurait un *St. Grégoire sous un portique avec plusieurs figures*. En haut, la Vierge, dans une bordure soutenue par des anges. Composition connue par l'estampe de Rumoldus Eynhoudts, peinte sur papier. Elle fut vendue 240 livres.

LES TABLEAUX DE LA CHIESA NUOVA A ROME.

Anges entourant une Madone.

Nous avons décrit sous le n° 205, le tableau du maître autel de la *Chiesa Nuova* à Rome ; les deux tableaux suivants se trouvent à gauche et à droite de cet autel, dans le chœur de l'église. Nous avons, au même numéro, donné l'histoire des trois tableaux, dont les personnages sont reproduits dans l'œuvre que nous venons de décrire au numéro précédent.

442. SAINT GRÉGOIRE, SAINT MAUR ET SAINT PAPIEN.

Rome. Chiesa Nuova, à gauche du maître autel.
Peint sur ardoise.

AINT Grégoire se trouve au milieu ; il tient un livre appuyé sur la hanche gauche ; le St. Esprit plane au-dessus de lui. A sa droite, St. Maur en cuirasse, la chevelure et la barbe noires, les jambes nues, tenant une palme dans la main droite ; à sa gauche, St. Papien, à cheveux et barbe châtains, portant une draperie rouge. Les trois personnages n'ont pas d'action commune. Au-dessus de St. Papien, un ange tient une couronne ; deux anges tiennent une seconde couronne au-dessus de la tête de St. Maur. En bas, à droite, un petit ange, fort joli, porte la tiare de St. Grégoire. Les belles et nobles figures se détachent, par leur chaude carnation, sur le fond très sombre.

443. SAINTE DOMITILLE, SAINT NÉRÉE ET SAINT ACHILLÉE.

Même église, à droite du maître autel.
Peint sur ardoise.

droite de l'autel se trouvent Ste. Domitille, St. Nérée et St. Achillée, La sainte est debout, au milieu du tableau, contemplant le ciel ; de la main droite, elle tient une palme ; de la main gauche, elle soulève son vêtement supérieur. A sa droite, un saint vêtu d'une draperie voilet

sombre et jaune ; à sa gauche, un autre, portant un vêtement foncé et une draperie rouge ; tous deux regardent la sainte. Dans le haut du tableau, six anges portant des couronnes. Ste. Domitille est une fort belle figure, aux draperies éclatantes, identique, sauf les attributs, à la Ste. Catherine de l'*Érection de la Croix*. Les figures des deux autres saints sont fort simples, les anges sont trop bruns.

La composition de ces deux tableaux jumeaux est également insignifiante ; le drame, l'action manque. Les deux saints qui accompagnent St. Grégoire sont jeunes, barbus, d'aspect noble ; ceux qui accompagnent Ste. Domitille sont âgés, imberbes et d'apparence vulgaire. Le coloris est vigoureux, sans beaucoup d'éclat, versant dans les tons sombres et tranchés de l'école italienne de ce temps. Les carnations sont d'un jaune brun, rappelant l'école Vénitienne, mais les figures ont l'ampleur de Rubens. Les chairs de St. Grégoire et de St. Papien sont plus moelleuses que les Italiens ne les auraient faites. Les tableaux ne trahissent pas l'imitation d'un maître déterminé, mais ils n'ont pas d'originalité bien prononcée.

Dans la répétition tripartite de son tableau primitif, Rubens n'a conservé de ce dernier d'autre personnage que le Saint Grégoire, à peu près identique dans les deux exemplaires. Les autres figures sont complètement transformées.

Dans la vente Mariette (Paris, 1775) parut un *St. Grégoire accompagné de deux saints et d'un ange*. Celui-ci tient une mitre, le St. Esprit plane au-dessus d'eux. Vendu 72 livres 1 sou, avec deux autres dessins sur le même papier.

Le *St. Grégoire* se trouve actuellement dans la collection du duc d'Aumale. Il y est attribué à Van Dyck et porte le nom de *St. Augustin*. C'est le projet du tableau de *St. Grégoire*, à Rome (1).

Photographie (des trois tableaux) : Fiorani.

Saint Grégoire lisant.

Le saint vêtu de ses habits pontificaux, la tête appuyée sur les mains, lit attentivement dans un livre.

Gravure : V. S. 66, Anonyme.

(1) Le dessin est reproduit dans GUIFFREY : *A. Van Dyck*. P. 94.

Saint Grégoire, pape.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 36).

Saint Grégoire de Nazianze.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 25).

LES TABLEAUX DE L'ÉGLISE SAINTE CROIX DE JÉRUSALEM, A ROME.

Grasse. Chapelle de l'Hospice.

444. SAINTE HÉLÈNE RETROUVANT LA VRAIE CROIX.

(Tableau du milieu).

Panneau cintré. H. 252, L. 189.

La sainte occupe le milieu du tableau ; elle est debout, vue de face, les yeux levés au ciel, avec l'expression du ravissement dans lequel elle est jetée par la découverte de la Ste. Croix. De la main droite, elle tient un sceptre d'or, la main gauche est abaissée et légèrement étendue ; ses vêtements se composent d'une robe blanche, serrant à la taille et bordée dans la partie inférieure d'une broderie en or ; au-dessus de cette robe, elle porte une draperie richement ornée de dessins en or et en noir ; la doublure, de couleur pourpre foncé, est retournée sur la poitrine et sur le milieu du corps. Sur ses longs cheveux, Ste. Hélène porte un voile de couleur sombre.

A côté d'elle, à gauche, sept anges, debout ou volant, supportent et entourent la croix. Le premier, à commencer par en bas, tient la couronne d'épines et le suaire, il est plus grand que les autres et pose le pied sur le vase qui contenait ces instruments du supplice. Le second tient l'écriteau ; trois autres entourent la croix en la maintenant et deux portent des palmes. Sur une des traverses, un ange est assis et un dernier abaisse, au-dessus de la tête de la sainte, une couronne de laurier. A droite, on a une échappée de vue sur la campagne, à travers une arcade ouverte, dans le haut de laquelle,

un rideau rouge est suspendu et à moitié replié sur une tringle de fer. Deux colonnes torses, richement ornées, indiquent une galerie sur laquelle l'arcade s'ouvre. Dans le fond, on distingue un mur de marbre blanc et une colonne cannelée. La sainte est jeune et belle de figure, noble de maintien ; les anges sont gracieux. Tous les personnages ont la chair brunâtre, aux ombres grises prononcées, les contours nets et durs.

La belle expression de ravissement de Ste. Hélène rappelle la *Sainte Cécile* de Raphaël, mais la figure est bien massive et l'action dans le tableau est nulle.

445. LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

(Tableau de droite).

Panneau cintré. H. 224, L. 180.

Au milieu du tableau, le Christ est assis sur une draperie rouge, la tête inclinée sur l'épaule gauche, dans une pose et avec une expression de douleur et de désolation. Les mains sont liées et posées sur le genou. Un linge blanc couvre les reins. A droite, un soldat appuie un genou en terre et présente le roseau au Christ. Derrière lui, un jeune homme, coiffé d'une toque noire à plume blanche, enlève le linge qui couvre le dos du Sauveur. Derrière ce jeune homme, un peu à gauche, est debout un personnage vêtu d'une draperie olive qui enlève le manteau écarlate du Christ. Plus haut, en proportions fort réduites, un homme portant une torche. Derrière le Christ, un bourreau tient un paquet de verges, d'une main, et une lampe, de l'autre. Il a le buste nu, la tête ceinte d'un linge blanc. A côté de lui, plus à droite, un soldat en cuirasse et en casque appuie avec un bâton sur la couronne d'épines qu'il a posée sur la tête du Christ ; un second, debout, les mains jointes appuyées sur un faisceau de licteur, la poitrine couverte d'une cuirasse sur laquelle est jetée une peau de tigre, la tête coiffée d'un gros bonnet, contemple la scène. Derrière lui, un homme, dont on ne voit que la tête couverte d'un bonnet serrant. Dans le haut du tableau, on distingue une balustrade devant laquelle est suspendue une lanterne allumée. Pilate se trouve en cet endroit élevé, indiquant de la main le couronnement. De cette galerie, un escalier descend dans la pièce inférieure. Au premier plan, entre le licteur et le Christ, un petit épagneul blanc et noir.

Toute la scène se passe dans la nuit et n'est éclairée que par les rayons de la lanterne, de la torche et de la lampe. Le beau corps du Christ souffrant et les linges qui l'entourent ou qu'on lui arrache, la tête du jeune homme qui accomplit cet acte barbare et la draperie rouge sur laquelle le Sauveur est assis ressortent vigoureusement. Toutes les autres figures baignent dans une ombre transparente et veloutée. Le soldat, agenouillé sur le devant, ressemble à un nègre, les chairs sont brunes, l'éclat des cuirasses strident.

Ce devait être au sortir de l'atelier du maître une œuvre fort remarquable.

La composition est en majeure partie empruntée au *Couronnement d'épines* par le Titien, actuellement au Louvre. Dans les deux tableaux, les poses du Christ assis se ressemblent beaucoup. Il y a, en outre, dans tous les deux un bourreau agenouillé, d'un maintien différent, mais analogue, et un autre bourreau appuyant au moyen d'un bâton sur la couronne ; dans tous les deux, les figures ressortent sur un fond sombre ; seulement, la lumière n'est pas artificielle chez le maître italien.

Le *Couronnement d'épines* est la mieux réussie des trois œuvres, comme conception et comme exécution. C'est une scène bien mouvementée, heureusement agencée et habilement exécutée. Le Christ, véritable homme des douleurs, fait un grand effet. Le seul, mais capital défaut de la composition est son manque d'originalité.

446. L'ÉRECTION DE LA CROIX.

(Tableau de gauche)

Toile cintrée. H. 224, L. 180.

Le Christ n'est fixé sur la croix que par les deux bras, les jambes sont libres et croisées. L'un des bourreaux tire sur un linge blanc qui enveloppe la taille du Christ, pour faire suivre au corps le mouvement de la croix. A gauche, quatre hommes travaillent à la dresser. Le premier, vêtu d'une draperie rouge, est arcbouté contre le tronc et aide à le relever en y poussant du dos ; le second, un homme brun et musculeux, aux cheveux noirs, tout nu, soulève de la poitrine les jambes du Sauveur ; le troisième, en cuirasse, appuie des mains sur le tronc de la croix ; le quatrième, le buste nu et les reins couverts d'un vêtement sombre, pousse au bras de l'instrument

de supplice. A droite, un homme courbé tire au pied de la croix ; un second, portant cuirasse et casque, fait d'une main des efforts pour ramener à lui le linge qui recouvre les reins du Christ et étend l'autre main pour saisir les pieds du Sauveur. Un troisième tire à une corde attachée à l'intersection du tronc et des bras de la croix. Au second plan, on voit l'un des larrons qu'un bourreau dépouille de ses habits avant de l'attacher ; plus loin, le second larron est suspendu à la croix. A l'extrême droite, on voit un officier à cheval, à longue barbe, coiffé d'un turban. Dans le bas, au pied de la croix, à droite, Marie est tombée en pâmoison ; elle porte une robe rouge et une draperie bleue. Une sainte femme, vêtue d'une draperie blanche, agenouillée à côté de la Vierge, l'a prise dans les bras pour la soutenir et pour la consoler. Au fond, à droite, le rocher couvert de verdure. La scène se passe dans la pénombre produite par l'éclipse.

L'idée du Christ ballotté à côté de la croix est singulière et malencontreuse. Rubens, avec raison, l'a rejetée dans la seconde édition qu'il a fournie de cet épisode. Le Sauveur, aux traits durs, à la peau bistrée, n'a ni l'expression dramatique, ni l'éclat des œuvres postérieures. La plupart des figures des bourreaux ont été utilisées plus tard dans l'*Érection de la Croix,* faite pour l'église Ste. Walburge. Le bourreau qui, de la poitrine, soulève la croix, le chevalier, l'homme poussant à la traverse et celui qui tire à la corde reparaissent dans cette dernière œuvre ; mais, dans le tableau de Grasse, ils n'ont ni la vigueur herculéenne ni la grandeur épique dans les mouvements qui distinguent les personnages de la conception postérieure. L'épisode de Marie qui s'affaisse et celui des larrons ont été transformés. Somme toute, l'œuvre de l'époque italienne ne laisse aucunement pressentir celle de 1610. Les ombres sont brunes et opaques. Le Christ a le corps vigoureux d'un athlète qui n'a souffert ni maigri ; malheureusement, sa pose manque complètement de noblesse.

Ce tableau est peint sur toile. Est-ce l'original enlevé du panneau et nous trouvons-nous ici devant une œuvre gâtée par des restaurateurs anciens ; a-t-on substitué, à Rome, une copie à l'œuvre primitive ; ou bien l'original fut-il séparé de ses deux compagnons, périt-il en mer, comme l'affirme Smith (Catalogue. II, 535) et fut-il remplacé à Londres par une copie ? Voilà des questions que la distance à laquelle on voit le tableau et l'insuffisance des documents ne permettent pas de résoudre avec une certitude absolue. Toutefois le prix inférieur atteint à Londres par le *Crucifiement* et le matériel différent sur lequel il est peint nous font supposer que le dégât ou la substitution a

eu lieu à Rome et que le naufrage se rapporte à un autre tableau. Nous croyons en outre que de la dernière pièce de l'œuvre tripartite, aussi bien que des deux autres, l'hospice de Grasse possède l'original, mais fortement endommagé (1).

Lorsqu'il peignit ces trois tableaux, Rubens était encore bien loin du point qu'il devait atteindre peu d'années après. Ils sont soigneusement terminés, les tons sont glacés, les corps robustes, bien portants, sans exagération de muscles ; les couleurs sont rares, mais hautes ; les lumières amorties et veloutées. Rien n'y trahit l'amour des grandes clartés, des teintes riches. Dans les deux derniers, l'invention est timide ou malheureuse, le mouvement sans aisance. On dirait que le peintre a voulu produire un effet de lumière graduée : la *Ste. Hélène* est en pleine clarté, le *Couronnement d'Épines* dans les ténèbres, l'*Érection de la Croix* dans la pénombre.

Les tableaux sont entièrement de la main du maître. Ce sont les plus anciens que nous connaissions de lui avec certitude.

C'est par l'intervention de Jean Richardot, fils du président Richardot et chargé des affaires des Pays-Bas espagnols à Rome, que Rubens reçut la commande des tableaux, qui étaient destinés à orner l'église de Sainte Croix de Jérusalem, dont l'archiduc Albert, lors de son cardinalat, était le titulaire. Le 8 juin 1601, l'archiduc lui écrit : « Et quant à la table d'aultel pour la Chapelle de Ste. Hélène, nous nous contentons que vous la faictes faire en telle forme que par delà entendrez sera la meilleure, puisque vous dictes qu'elle ne coustera que cent ou deux cens escus » (2). Liberté complète du choix lui ayant été laissée, Jean Richardot chargea Rubens du travail et le 30 juin 1601, il écrit à son père : « Je feray fayre ce que S. A. me commande à la chapelle de Ste. Hélène. »

Rubens arriva à Rome, pour la première fois, au mois de juillet 1601. Le 12 janvier 1602, Lelio Arrigoni, envoyé de Mantoue, écrit au ministre de Vincent de Gonzague, au service duquel Rubens était alors :

« Ces jours passés, le Gentilhomme qui réside ici pour les affaires du Sérénissime archiduc Albert m'a demandé de faire savoir à S. A. qu'Elle

(1) M. Joseph Felon, directeur du Musée de Cannes, qui a restauré les trois tableaux en 1886, affirme que le *Crucifiement* ne présente nulle trace de la main du maître ; il l'attribue, sans apparence de raison, à Van Dyck. Il est vrai que, dans le *Couronnement d'Épines*, il ne retrouve la touche ferme de Rubens que dans une tête de page et dans un chien. (Lettre dans l'*Union Artistique et Littéraire de Nice*, numéro du 21 janvier 1888).

(2) CH. RUELENS : *Correspondance de Rubens*. I. pp. 21 et suivantes.

rendrait un grand service à l'Archiduc son maître, si Elle daignait permettre à son peintre flamand d'exécuter pour lui un tableau destiné à l'église de Sainte Croix de Jérusalem. Je vous communique cette requête afin que vous puissiez en faire le devoir à S. A. et la prévenir en même temps que pour ce travail le peintre ne devra pas rester à Rome plus de quinze à vingt jours.

Rome, le 12 janvier 1602.

Votre affectionné serviteur

LELIO ARRIGONI.

Vers le 26 janvier, Rubens fut rappelé à Mantoue; il avait fait à cette époque le tableau de *Ste. Hélène retrouvant la vraie Croix;* il lui restait encore à terminer les deux pièces latérales, *le Couronnement d'Épines* et *le Crucifiement.* Jean Richardot écrivit au duc de Mantoue, le 26 janvier 1602 :

PRINCE SÉRÉNISSIME,

Ce sera sans doute une importunité de ma part que de tomber à charge à V. A. par cette lettre; néanmoins V. A. me permettra, je l'espère, de lui exposer brièvement qu'ayant reçu de mon maître, l'archiduc Albert, l'ordre de restaurer la chapelle de Ste. Hélène dans l'église de Ste. Croix en Jérusalem, église dont l'Archiduc portait le titre au temps de son cardinalat, j'ai fait diligence de m'adresser à un jeune peintre flamand nommé Pierre-Paul, qui a la réputation d'être un homme de mérite dans son art. Il est au service de V. A. et, avec la permission de son ambassadeur en cette cour, M. Lelio Arrigoni, il m'a livré, terminé de sa main, un grand tableau pour cette chapelle, tableau qui doit être accompagné de deux autres plus petits, sans lesquels l'œuvre serait imparfaite et privée de sa parure. Mais V. A. vient de rappeler Pierre-Paul, qui ne pourra donc achever son travail, sans une permission expresse de V. A. Je la supplie donc humblement de faire tout ce qu'Elle pourra sans que son service en souffre.

Le peu de temps qu'il lui faut encore ne préjudiciera aucunement, je le crois, aux œuvres considérables et magnifiques que V. A. a commencées, dit-on, à Mantoue; Elle prendra sa part aussi à cet acte de dévotion de l'Archiduc, mon maître. En cette chapelle et en tout autre lieu, je prierai Notre Seigneur de concéder à V. A. tout le bonheur et la prospérité qu'elle désire. De Rome, le 26 janvier 1602.

De V. A. Sérénissime

Le très humble et très obéissant serviteur

JEAN RICHARDOT.

Les deux autres tableaux que Rubens exécuta pour l'église de Sainte Croix de Jérusalem étaient achevés avant le 20 avril 1602, car à cette date Rubens était de retour à Mantoue.

En 1763, le tableau de Ste. Hélène était transporté dans la bibliothèque de l'église parce qu'il avait souffert. Les deux autres étaient encore en place. Smith nous apprend que les trois tableaux furent importés en Angleterre en 1811. L'année suivante, ils furent vendus publiquement par M. Squibb. La *Sainte Hélène* rapporta 380 guinées, le *Couronnement d'Épines* 760 guinées, le *Crucifiement*, 280 guinées. Ce dernier, dit le même auteur, fut de nouveau vendu en 1820 et acheté par M. Bryan pour 200 guinées et en 1821 par MM. Woodbrun pour 215 guinées : les nouveaux propriétaires le vendirent au comte Woronzo qui le perdit en mer avec d'autres tableaux. Nous croyons qu'il s'agit, dans cette dernière phrase, d'un autre *Crucifiement* que de celui de Rubens et que les trois tableaux n'ont pas été séparés.

Ils furent achetés à Londres par M. Perrolle, de Grasse, qui, par disposition testamentaire du 14 avril 1827, les donna à la chapelle de l'hospice de sa ville. Ils y sont placés au-dessus de la porte d'entrée.

Photographie des trois tableaux : F. Trajan, à Antibes.

447. SAINTE HILTRUDE.

La sainte est représentée, coiffée d'une couronne de roses, sous laquelle un voile descend sur les épaules ; d'une main, elle tient une lampe antique ; de l'autre, un livre dans lequel elle lit. Dans les quatre coins de la gravure sont placés quatre médaillons, représentant des épisodes de la vie de la sainte. Probablement, l'estampe a été faite d'après un dessin. Elle forme le pendant de la *Sainte Aldegonde ;* comme celle-ci, elle est dédiée à Antoine de Winghe, abbé de Liessies ; elle est datée de 1617.

Gravure : V. S. 52, Anonyme (P.-Paul Rubbens inv. Theod. Galle excud. Dédicace : R° admodum Domino ac patri Antonio de Winghe Abbati Lætiensi ordinis S. Benedicti, et religioso ejus cœtui, Theodorus Gallæus D. D.).

Voir planche 150.

448. SAINT HUBERT DANS UN PAYSAGE.

Berlin. Musée, 765.
Panneau. H. 60, L. 90.

Une main sur la poitrine, l'autre étendue, le chapeau orné de plumes suspendu sur le dos, le cor de chasse et l'épée à la ceinture, le saint met un genou en terre, à la vue du cerf miraculeux, et adore le crucifix qui apparaît entre le bois de l'animal. A côté de lui, son cheval et la meute de ses chiens.

Le paysage et les animaux sont de Jean Breughel de Velours, la figure du saint est de Rubens.

Le tableau date de 1620 environ. Il provient des châteaux du roi de Prusse.

Le musée de Madrid (nº 1245) contient, sous le nom de *St. Eustache,* une répétition de ce tableau dans lequel le St. Hubert est de la main de Breughel. Une seconde répétition du même sujet, datée de 1621, avec des variantes, se trouve dans la pinacothèque de Munich (nº 698).

449. SAINT IGNACE.

Collection du Comte de Warwick.
Toile. H. 214, L. 133.

Saint Ignace est debout, portant une riche chasuble ; il lève une main avec un geste d'étonnement et pose l'autre sur le livre de ses statuts qu'il tient debout sur un socle et ouvert à une page où on lit : *Ad Majorem Dei Gloriam.* Devant lui, le nom de Jésus apparaît entouré de flammes. Les yeux du Saint sont fixés sur cette apparition et des larmes d'émotion perlent sur ses joues. Son bonnet est accroché au mur du fond.

Waagen dit que la peinture est très soigneusement exécutée et d'une facture admirablement large, en pleine lumière et d'un ton doré. Le tableau, ajoute-t-il, est de l'effet le plus frappant (1).

Burger l'appelle une « faible peinture, peu digne de Rubens, si elle est de lui. » (2)

(1) Waagen : *Treasures.* III, p. 214.

(2) Burger : *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857, p. 195

Le tableau appartenait à l'église des Jésuites, à Bruxelles, où il formait le pendant du *Saint François Xavier*. Les deux peintures étaient suspendues aux deux colonnes, vis-à-vis du banc de communion. Exposées en vente, le 12 mai 1777, après la fermeture des couvents des Jésuites, elles furent retirées à 1800 florins.

L'inscription de la gravure de S. a Bolswert rappelle la béatification de St. Ignace qui eut lieu le 12 mars 1622. Le tableau doit avoir été peint vers cette époque.

Gravure : V. S. 70, S. a. Bolswert (Dédicace : Illmo ac Reverendiss. Domino D. Jacobo Boon, Archiepiscopo Mechliniensi, Belgicæ primati, B. et S. a Bolswert fratres DD. CC. Q.); 71 (de format plus petit), S. a Bolswert; 72, Eli du Bois ; 73 (sur un fond blanc), Matth. Borrekens ; 74, A. Schoonebeek ; 75 (pendant du n° 55), P. Schenck ; 76, (à mi-figure) Anonyme (J. Hovervogt exc.) ; 77 (sur un fond blanc, pendant du n° 56), Anonyme (Queradt exc.) ; 78 (petite image à mi-figure), S. a Bolswert ; 79 (St. Ignace avec St. François-Xavier) S. a Bolswert ; 80 (les deux saints, dans un passe-partout), Anonyme.

Mols dit que Rubens a peint, pour l'église des Jésuites à Rome, deux tableaux représentant St. François-Xavier et St. Ignace, à gauche et à droite du maitre autel.

Voir planche 151.

450. SAINT IGNACE.

Saint Ignace est représenté presque de face, habillé de la robe noire de son ordre, les mains jointes pour la prière, devant une table sur laquelle se trouvent un crucifix, un livre fermé et un rosaire. Une auréole entoure sa tête, un rayon de lumière descend sur lui. Au-dessus du crucifix, un rideau est suspendu.

Smith *(Catalogue.* II, 209 et IX, 106) cite un tableau, représentant ce *Saint Ignace* et se trouvant dans la galerie de Munich vers 1830. Actuellement, il figure au musée d'Augsbourg (n° 545). Le catalogue le mentionne comme l'œuvre d'un imitateur de Rubens, postérieur au maitre.

Gravures : V. S. 81, Luc Vorsterman, 1621 (Dédicace : R^do^ D^no^ D. Joanni del Rio Vicario Decano ac canonico Antverpiensi dignissimo D. D. Lucas Vorsterman sculp. et exc.) ; 82 et 84, Anonyme (P. Paul. Rubbens pinxit, Gasp. Huberti exc.).

La gravure de Vorsterman ne portant pas de nom de peintre, l'attribution à Rubens est douteuse ; cependant l'estampe n° 82 et 84, copie de la précédente, porte le nom du peintre.

Voir planche 152.

451. VISION DE SAINT IGNACE.

Dublin. Musée, 2.

Esquisse. Panneau cintré. H. 63,5, L. 56.

SAINT Ignace est agenouillé par terre, à gauche, une main étendue, l'autre appuyée sur le livre de ses institutions. Au milieu de la partie inférieure du tableau, deux anges portent un cartouche, sur lequel on lit les mots : *Ad Majorem Dei Gloriam*, et trois autres anges, suivis d'un agneau, s'approchent de cet écusson. Plus haut, sur une estrade élevée, on voit la Vierge à genoux devant le Christ. Celui-ci, couvert de son linceul, s'approche affectueusement d'elle en lui présentant la palme du martyre. Il est suivi d'un long cortège de saints, parmi lesquels on distingue le roi David, St. Jean Baptiste et St. Georges portant sa bannière. Derrière la Vierge agenouillée, un ange qui soulève le manteau de Marie. Dans le haut des airs, des angelets portant une couronne et une banderole, avec l'inscription : *Mater dolorosa lætare, Allelujah*. Dans le fond, un riche bâtiment.

Provient de la collection Carr, Yorkshire, 1863.

Photographie : Anonyme.

452. VISION DE SAINT IGNACE.

Toile. H. 1.50, L. 90.

LE Christ portant sa croix et le père éternel en manteau jaune descendent du ciel sur un nuage et apparaissent devant St. Ignace, prosterné sous de hautes colonnes. A droite, au loin, on aperçoit une grande ville. Figures au tiers de la grandeur naturelle. Très belle qualité, à peu près de l'époque de la *Ste. Thérèse,* du Musée d'Anvers. Noté dans le catalogue des comtes de Schönborn au chateau de Pommersfelden, de 1719 » (1).

(1) *Catalogue de la Galerie de Pommersfelden.* Paris, 1867, n° 205.

Dans la vente de cette galerie (Paris, 1867), il fut adjugé à 11,500 fr.

La même composition se rencontre dans la partie supérieure de l'autel de St. Ignace, dans l'ancienne église des Jésuites, à Cologne.

453. LA CONFIRMATION DE LA SOCIÉTÉ DE JÉSUS.

Cologne : Église de l'Assomption de la Vierge (Ancienne église des Jésuites).
Toile cintrée. H. 2.50, L. 1.50 environ.

AINT Ignace est agenouillé devant le pape Paul III qui lui remet la bulle approuvant les statuts de son ordre. A côté du saint sont agenouillés St. François-Xavier, les pères Faber, Lainez et un autre. A côté du pape sont assis trois cardinaux; dans le fond, quatre autres. Dans les airs, on voit des anges qui répandent des fleurs sur les personnages.

Le tableau n'est pas de la main de Rubens ou bien il est tellement gâté qu'il est devenu méconnaisable.

Au dessus de cette peinture s'en trouve une plus petite et insignifiante, représentant St. Ignace agenouillé devant Dieu le père qui lui montre le Christ, la même composition que la *Vision de St. Ignace* de la galerie de Pommersfelden, décrite au numéro précédent.

L'église des Jésuites, à Cologne, fut commencée en mai 1618 et achevée au commencement de 1629. Peu après, le tableau fut commandé. Un registre manuscrit contenant l'histoire du collège de Cologne relate ce fait dans les termes suivants : « L'autel de la chapelle de notre Saint Père et Fondateur fut construit aux frais du révérend Ægidius Campius de la Hollande, plein de dévotion pour le saint, lorsqu'il fut reçu prêtre. De son riche patrimoine, il fonda l'institution des disciples de la Ste. Croix. Il paya une première fois, pour la dorure de l'autel, 400 impériaux; une autre fois, pour les tableaux de la Confirmation de Notre Société, il paya 1000 florins du Brabant à Rubens d'Anvers, le plus fameux peintre de cette époque. » (1)

(1) Altare sacelli Sancti Patris Nostri et Fundatoris ære suo constituit venerationi ipsius addictus admodum Rev. D. Ægidius Campius ex Hollandia oriundus, super patrimonio locuplete, ex quo etiam alumnorum S. Crucis fundationem erexit, sacerdos ordinatus. Pro inauratione altaris prima vice solvit 400 imperiales, altera vice pro tabulis Societatis Nostræ confirmationem exhibentibus Rubenio famosissimo illius temporis Antwerpiensi pictori mille florenos brabanticos præstitit. *Kölnische Volks-Zeitung*, 13 mars 1881. (Article communiqué par son auteur le Dr Émile Munck, curé de l'église de l'Assomption à Cologne.)

Notons, à propos de ces tableaux, que toute l'ancienne église des Jésuites à Cologne est ornée de copies d'après les tableaux de Rubens ou de compositions formées d'amalgames de ses œuvres.

454. LES MIRACLES DE SAINT IGNACE.

Vienne. Musée impérial, 1152.
Toile. H. 535, L. 395.

Dans une église, sur les marches d'un autel fort simple, St. Ignace est debout en costume de prêtre, revêtu d'une aube blanche et d'une chasuble couleur d'or. A ses côtés se tient un groupe nombreux de ses disciples, dont les figures sont des portraits. Le fondateur de la société de Jésus a posé une main sur l'autel et lève l'autre. L'œil dirigé vers le ciel, il invoque le secours divin pour conjurer le démon. En bas, sur le premier plan, à droite, deux femmes avec trois enfants et un homme. L'une des femmes porte sur les bras un nourrisson mort, dont elle vient demander au saint la résurrection ; l'autre demande la guérison de ses deux enfants. L'homme, d'un air joyeux, montre une corde passée autour de son cou ; l'une des mères montre St. Ignace à ses enfants, l'autre lui tend le nourrisson qu'elle porte sur les bras. A gauche, se meut le groupe des possédés pour lesquels on implore son intervention Quelques personnes maintiennent une femme qui se démène dans leurs bras avec des contorsions épouvantables. Son visage a la paleur de la mort, ses yeux sont égarés, sa langue est bleue, ses vêtements déchirés ; de son bras étendu, elle tire sur ses cheveux dénoués. Elle est en proie à ce que les névrologues appellent « la grande attaque. » Un homme possédé est tombé à la renverse, la tête du côté des spectateurs, les jambes étendues et soulevées ; il a brisé la corde dont on l'avait lié ; il hurle et se démène violemment, son visage est d'une pâleur livide. Deux démons chassés s'enfuient par les fenêtres de l'église. La pose calme et noble du saint contraste vivement avec les contorsions violentes des possédés ; le doux coloris de sa figure et de toute sa personne, avec leur teintes éclatantes.

C'est une composition puissante, une des preuves les plus frappantes de la facilité avec laquelle Rubens disposait, agençait et faisait mouvoir ses personnages. Le tableau se compose de quatre groupes distincts qui ont peu de rapport entre eux, mais qui se rattachent tous étroitement à la figure centrale,

à St. Ignace. Il est vrai que le calme absolu des deux femmes et de l'homme qui se trouvent à droite près des possédés, sans paraître les apercevoir, est peu naturel, et que la manière dont se démènent les possédés inspire l'horreur et la répulsion ; mais ces figures sont si dramatiques, la ligne qui unit les membres de chaque groupe et l'aisance avec laquelle ils sont rattachés au personnage principal sont si hardies et si heureuses, que la puissance de la composition seule nous saisit. St. Ignace est posé à mi-hauteur de la composition ; il y occupe une place toute naturelle qui le met bien en vue. Ses compagnons posés en ligne descendante, les groupes du premier plan, étagés sur les degrés de l'autel, les anges et les démons dans le haut ; tout concourt à remplir naturellement le tableau. Le jeu de la lumière et des lignes causé par la colonnade à côté de l'autel et par la coupole dans le fond impriment le mouvement le plus heureux au tableau.

Le coloris est riche. Dans le groupe des deux femmes avec les trois enfants, celle qui est debout porte une robe violet clair, celle qui est agenouillée un vêtement bleu de paon ; les habits de la femme possédée sont vert de mer, le jeune homme à genoux sur les degrés de l'autel porte une culotte jaune, une veste grise. Toutes ces couleurs, dont plusieurs sont violentes et tranchent l'une sur l'autre, sont harmonieusement coordonnées.

La partie supérieure du tableau a été exécutée par des élèves et retouchée par Rubens. Lui-même a peint les groupes inférieurs.

Comme il est certain que le tableau date de 1619 ou de 1620, il nous permet de constater que le maître à cette époque trace nettement ses contours, pose ses couleurs par plaques pleines et leur donne peu de reflets ; les ombres sont fortes, les formes ne sont pas outrées. C'est un temps de réserve, de pondération, presque de juste milieu.

On a vu par le contrat conclu entre Rubens et le père Scribanius que, le 20 mars 1620, les tableaux de *St. Ignace* et de *St. François-Xavier* étaient déjà terminés, et que, avec les plafonds et les *Miracles de St. François-Xavier* ils furent payés au peintre la somme de 10000 florins (Voir tome I, page 44).

Lors de la fermeture des couvents de la société de Jésus en 1773, les *Miracles de St. François* et de *St. Ignace* furent évalués à 12000 florins chacun et acquis par l'impératrice d'Autriche Marie-Thérèse pour la galerie impériale de Vienne (Voir nos 357 et 432).

Dans un article paru dans *l'Art,* le 1er janvier 1886, les Drs Charcot et Richer ont publié une étude sur les tableaux où Rubens a représenté des possédés et spécialement sur le tableau présent et le suivant. Les célèbres

spécialistes démontrent que le peintre, pour représenter les possédés, avait étudié les phénoménes de l'hystérie et qu'il les reproduisit fidèlement.

Dans le présent tableau et dans l'esquisse des *Miracles de St. François de Paule,* Rubens a utilisé les mêmes figures de possédés : une femme qui se démène violemment et un homme qui s'est jeté par terre ; les mêmes modèles ont évidemment posé pour les deux compositions.

Gravures : V. S. 67, Marinus ; 68, Anonyme (Gasp. Huberti exc.) ; 69, S. Langer. Non décrite : J. Kracker.

Le musée du Louvre possède le dessin fait par Marinus pour sa gravure.

Photographie : Miethke.

Voir planche 153.

454bis. LES MIRACLES DE SAINT IGNACE.

Vienne. Musée impérial, 1153.

Esquisse. Panneau. H. 104, L. 72..

Il y a de légères différences entre la composition du tableau et celle de l'esquisse. Dans cette dernière, la femme debout, à droite, ne tient pas d'enfant, la femme agenouillée en porte un suspendu par une bande de toile à son épaule. Il y a deux possédés étendus par terre. La lumière est plus abondante et plus égale. Dans leurs parties principales, cependant, les compositions sont identiques. L'esquisse fut achetée avec le tableau et évaluée par Joseph Rosa à 1000 florins. Elle était endommagée par l'incendie.

Elle se trouvait à côté de la chapelle de St. Joseph dans l'église des Jésuites, à Anvers.

Gravure : W. Unger.

Photographie : Miethke.

455. LES MIRACLES DE SAINT IGNACE.

Gênes. Église de St. Ambroise.

Toile. H. 400, L. 275 environ.

Dans le haut du tableau s'ouvre un portique, au milieu duquel un ange tient une couronne et un autre une draperie rouge qui va vers la gauche. A mi-hauteur, St. Ignace debout, les mains étendues, lève

les yeux avec une expression suppliante. A droite, six pères de son ordre sont faiblement indiqués ; à gauche, un jeune disciple est plus vigoureusement traité. Dans le bas se trouvent les malheureux qui invoquent le secours du saint; ce sont: un homme robuste qui lève les bras, une femme du peuple étendant les mains jointes vers St. Ignace, en l'implorant ardemment, et un homme qui soutient une possédée. Celle-ci, une jeune femme vigoureuse, la tête renversée, se tord dans des convulsions. Vers le milieu se trouve une mère avec trois enfants malades, dont elle en porte un et dont les deux autres se trouvent à ses côtés. A droite, on voit quatre figures étagées, une vieille femme malade, un homme âgé, le buste et la tête entourés d'un linge, appuyé sur une béquille, qui viennent implorer leur guérison, et une mère qui se baisse avec un geste de surprise sur le corps de son enfant, en péril de mort, que St. Ignace vient de guérir. Ce dernier groupe est charmant et plein de douceur ; il contraste vivement avec le mouvement sauvage de la possédée.

C'est une composition facile, heureusement agencée, sagement coordonnée, se divisant naturellement en trois groupes : le saint, la possédée, la femme avec les enfants. Elle est plus sobre que celle du musée de Vienne ; dans ce dernier, le miracle s'opère à grand spectacle ; ici, la scène est simplifiée, l'effet condensé.

Actuellement le tableau a un aspect de sécheresse, mais il n'est guère douteux que primitivement le coloris ne fût fort harmonieux et même brillant. La draperie rouge dans le haut, la chasuble de St. Ignace et son aube, à gauche, ainsi que la belle figure de la mère, au milieu, vêtue d'amaranthe et de bleu, devaient ressortir énergiquement.

Le tableau fut peint pour l'autel de St. Ignace de l'église où il se trouve encore et qui, du temps de Rubens, appartenait aux Jésuites. Il fut commandé par Nicolas Pallavicini, le même gentilhomme génois qui fut le parrain du second fils de Rubens et qui avait fondé la chapelle de St. Ignace.

Dans les archives de la famille Carrega, on a trouvé la note suivante : « Dans l'année 1620 arriva de Flandre le tableau de *St. Ignace,* peint par Rubens, pour être placé au-dessus de l'autel du Saint Protecteur, que faisait alors ériger le seigneur Nicolò Pallavicini. » (1) Rubens avait connu ce seigneur lorsque, avec le duc de Mantoue, il passa quelque temps à Gênes, en 1607. Le duc et sa suite avaient logé dans les maisons de plaisance à

(1) ARMAND BASCHET : *Rubens à Mantoue.* Gazette des Beaux-Arts. Avril 1868, p. 334.

San Pier d'Arena de Baptiste Grimaldi, Nicolò Pallavicini, Paolo-Agostino Spinola (1).

A la mort de Nicolas Pallavicini, en 1649, le tableau fut acheté par le marquis Agostino Airoli. Des héritiers de celui-ci, il fut acheté par la famille Rebuffo ; l'autel appartient maintenant à la famille du marquis Carrega, héritier des Rebuffo (2).

Le style du tableau indique clairement qu'il fut fait à la même époque que le *St. Ignace* du musée de Vienne, c'est-à-dire en 1619 ou 1620. Les éléments des deux compositions et l'architecture du temple où la scène se passe sont les mêmes.

Photographie : Le Dr Tommaso Tommasi, de Florence.

455bis. LES MIRACLES DE SAINT IGNACE.

L'esquisse du n° précédent appartenait en 1802 à la famille de Pietro Gentile, à Gênes, et était une des cinq belles peintures dont M. Irvine négociait l'achat pour M. Buchanan (3).

Sous le n° 83, Voorhelm Schneevoogt mentionne un *St. Ignace de Loyola*, maltraité pendant son sommeil par les diables, gravé par G. Audran, d'après un dessin qui se trouvait dans la collection de M. Mariette. Ce dernier annote dans son *Abecedario* que le dessin portait le nom de Raphaël, mais qu'il était de Rubens et faisait partie d'une *Vie de St. Ignace* dessinée par le maître anversois et gravée par C. Galle à Rome. Basan et Mariette attribuent à Rubens la composition des 79 planches de cette série, parue à Rome, en 1609, ou d'une partie d'entre elles. C'est là une conjecture bien hasardée, comme le prouve M. Henri Hymans (4).

---

(1) ARMAND BASCHET : *Rubens à Mantoue.* Gazette des Beaux-Arts. Avril, 1868, p. 328.

(2) Ibid. p. 339.

(3) SMITH : *Catalogue.* IX, 347.

(4) H. HYMANS : *Histoire de la Gravure dans l'école de Rubens.* P. 26.

LE TRIPTYQUE DE SAINT ILDEFONSE.

Vienne. Musée impérial, 1150 et 1151.

Panneau. Tableau central. H. 352, L. 236. Volets. H. 352, L. 109. Revers des volets H. 353, L. 233.

456. SAINT ILDEFONSE RECEVANT LA CHASUBLE DE LA MAIN DE LA VIERGE.

(Panneau central)

Les auteurs d'une vie de St. Ildefonse, publiée dans les *Acta Sanctorum*, racontent que ce zélé défenseur du dogme de la virginité de la mère du Christ se rendit un jour, de grand matin, à l'église, précédé du diacre ou du sous-diacre et d'enfants de chœur qui portaient des torches. En ouvrant l'église, ils furent frappés d'une splendeur céleste dont leurs yeux ne purent supporter l'éclat ; les compagnons du saint jettent leurs lumières et, plus morts que vifs, vont raconter à leurs collègues ce qu'ils viennent de voir. Tous se rendent à l'église pour être témoins du miracle. Mais St. Ildefonse, s'étant avancé jusqu'à l'autel de la Vierge, aperçoit Marie assise dans sa propre chaire et, levant les yeux, il voit toute l'abside remplie d'une foule de saintes chantant des psaumes. La Vierge lui remet un vètement fait de sa main, en disant : « Combats pour ma défense, brave serviteur, reçois de ma main le don que j'ai apporté pour toi des trésors de mon fils. » Après lui avoir remis la chasuble miraculeuse, la Vierge disparut avec les saintes qui l'accompagnaient et avec la lumière dans laquelle elle était descendue (1).

Rubens a beaucoup simplifié les données de cette légende. Il a réduit le nombre des saintes à quatre et, en dehors de celles-ci, il n'a donné d'autres assistants au miracle que des anges.

Dans son tableau, la Vierge est assise dans la chaire où St. Ildefonse avait coutume de prêcher. Cette chaire consiste en un siège à bras, élevé sur deux degrés et formant, dans la partie supérieure, une niche à dais en coquille, le tout encadré dans une construction ornée de chaque côté d'une colonne engagée et d'un pilastre d'ordre corinthien. Elle est taillée dans une matière

(1) *Vita S. Ildephonsi.* Acta Sanctorum. II, 536, 537.

jaunâtre tenant le milieu entre l'or et le marbre. Une auréole entoure la tête de Marie ; de ses cheveux châtains un voile de gaze descend sur les épaules ; elle porte une robe rouge et un manteau bleu et tient entre les mains la chasuble. Devant elle, du côté droit du tableau, St. Ildefonse est agenouillé sur la marche inférieure du trône ; il reçoit et baise avec un profond recueillement le vêtement miraculeux, fait d'une étoffe blanche ornée de broderies historiées multicolores et de bordures d'or. Le saint porte l'habit de chœur, une ample soutane noire, un petit manteau (mosette) de la même couleur, le surplis et le pallium. Par terre, à côté de lui, est posé son chapeau d'évêque. A droite de la Vierge sont debout deux saintes tenant chacune une palme de martyr, l'une posant les mains sur l'épaule et sur le bras de l'autre. Ce sont probablement Ste. Barbe et Ste. Catherine, les martyres que Rubens introduit de préférence dans ses tableaux. A gauche, deux autres saintes se tiennent ; l'une, Ste. Rosalie, vêtue d'une robe de satin blanc brodée d'or sous laquelle se montre une jupe bleue bordée d'hermine, a dans ses cheveux blonds une couronne de roses blanches et rouges ; l'autre, représentée sous les traits que, dans son tableau de *St. Georges avec le dragon,* Rubens prête à Ste. Agnès, a la tête couverte d'un voile qu'elle écarte d'une main, tandis que de l'autre elle retient la draperie jaune disposée sur une robe rouge. Toutes les quatre contemplent le miracle ; aucune d'elles n'a d'attribut clairement distinctif. Dans le haut de la composition, un puissant faisceau de rayons glisse de gauche à droite et trois petits anges se jouent dans cette lumière céleste. Celui de gauche porte une couronne de roses, celui de droite une branche de la même fleur, celui du milieu donne la main aux deux autres.

La composition est simple et heureuse. La Vierge et St. Ildefonse forment le groupe central sur lequel tombe tout l'effet de la lumière ; les quatre saintes et les trois anges encadrent admirablement les figures principales. Ce que Rubens a particulièrement soigné dans ce tableau et ce qui pour lui devait en faire le charme principal, c'est l'effet de la lumière. Ce n'est ni le contraste du clair-obscur, ni l'éclat du soleil qu'il a voulu rendre ; il a montré comment il concevait une scène inondée de la clarté céleste. La gloire descendant du ciel entr'ouvert pénètre les anges qui s'y jouent, répand une nuance dorée sur le trône de la Vierge, sur la Vierge elle-même et sur les autres personnages. Cette clarté surnaturelle est vivifiée par les rouges qui font scintiller partout leur rayonnement embrasé. Les reflets abondent ; la sainte qui écarte son voile de la main droite a des tons d'or sur sa draperie grise, des éclats blancs sur sa robe rouge. La Vierge est gracieuse au-delà

de toute expression. C'est une figure de femme saine et suave ; les cheveux châtains légèrement ondoyants, le teint pareil à celui de la pêche mûre, où le rouge chaud et moelleux est posé sur le jaune doré, où le tout est couvert d'un duvet qui fond et harmonise les nuances. Sa figure et ses vêtements ressortent en tons pleins, mais doux, sur le fond doré. La tonalité des quatre saintes s'efface davantage dans la lumière fulgurante : elles semblent s'y fondre et y perdre la fermeté de leurs contours et de leur corps. Le St. Ildefonse aussi est quelque peu éclipsé par la lumière ; son vêtement noir se ramollit et pâlit dans la chaude atmosphère. Dans la partie inférieure, à droite, les ombres s'épaississent ; à gauche, la clarté reste dominante. La lumière, qui atteint sa plus grande intensité dans le coin gauche supérieur, s'affaiblit donc graduellement en descendant obliquement vers la droite. Dans ce débordement d'éclat céleste, les demi-teintes sont du plus heureux effet. Tout est calculé pour produire une impression d'opulence : le trône d'or, les riches draperies rouge et bleu, le satin blanc, les draperies d'or et d'hermine, le voile de gaze et par-dessus tout les carnations moelleuses et fraiches de la Vierge, des saintes et des anges. C'est une vision surnaturelle. Le drame, la force, la vive émotion, ces éléments préférés de Rubens, sont bannis ici, les passions terrestres ont perdu leur empire et ont cédé le pas aux émotions, aux félicités et aux beautés du ciel.

Le peintre semble avoir voulu donner aux deux saintes à droite les traits de ses deux épouses ; mais la ressemblance n'est point frappante. La Vierge offre la plus grande analogie de traits et de facture avec celle de la *Sainte Famille* du musée de Cologne et avec celle du tableau de la chapelle mortuaire de Rubens. St. Ildefonse rappelle par la pose le roi agenouillé et par les traits le St. Joseph de l'*Adoration des Mages* du musée d'Anvers. C'est le même modèle qui antérieurement avait posé pour le prêtre qui tient l'hostie dans la *Communion de St. François d'Assise*. La Ste. Rosalie est, à peu de chose près, identique à la Ste. Apolline du *Couronnement de Ste. Catherine* (Voir n° 400); elle ressemble aussi à la Salomé du *Festin d'Hérodiade* (n° 242).

Dans la cathédrale de Tolède, à l'endroit où la Vierge apparut à St. Ildefonse, on a rappelé le miracle par un bas-relief, où l'on voit la Vierge accompagnée de deux saintes et de deux anges tendant la chasuble à St. Ildefonse. Il est possible que Rubens se soit souvenu de cette composition en choisissant ses personnages.

Voir planche 154.

457. L'ARCHIDUC ALBERT AVEC SON SAINT PATRON.

(Volet de gauche)

L'archiduc Albert, portant une fraise et des manchettes tuyautées, le collier de la Toison d'or, une cuirasse étincelante richement travaillée et, par-dessus celle-ci, un manteau de brocard d'or, doublé d'hermine, est agenouillé devant un prie-Dieu, recouvert de velours rouge, et tient un livre de prières entre les mains. Il regarde dans la direction de la Vierge. A côté de lui, sur un coussin en velours rouge, sa couronne est déposée. Derrière lui, St. Albert de Liège, drapé de violet, un large chapeau de cardinal de la même couleur, qui est la couleur de deuil des cardinaux, sur la tête, est debout, regardant également la Vierge. L'une de ses mains tient un gros livre, l'autre est passée derrière l'épaule de l'archiduc qu'il recommande à Marie. Dans la partie supérieure, un lourd rideau rouge est suspendu entre deux colonnes. Entre le rideau et la tête du saint, un faible jour pénètre.

Voir planche 155.

458. L'ARCHIDUCHESSE ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE AVEC SAINTE ÉLISABETH.

(Volet de droite)

L'archiduchesse est agenouillée devant un prie-Dieu, recouvert d'une draperie rouge, sur lequel elle pose une de ses mains qui tiennent un chapelet. Elle porte une robe de soie blanche à broderie d'or, un manteau de brocart d'or, doublé d'hermine, une fraise et des manchettes tuyautées, une lourde chaîne d'or enrichie de pierreries autour du cou, et sur le corsage un collier de perles à quadruple rangée. Les cheveux blonds, ramenés en arrière, sont ornés d'un diadème enrichi de pierreries. Elle dirige ses regards vers la Vierge. Derrière elle se trouve sa patronne, Ste. Élisabeth de Hongrie, qui tient à la main un livre, sur lequel sont posées une couronne de roses et une couronne de lauriers, surmontant une couronne d'orfèvrerie. Elle est vêtue en franciscaine, costume adopté par l'archiduchesse depuis le jour de son veuvage, et se penche vers l'infante Isabelle avec une expression de sympathie. Dans le haut, un lourd rideau pourpre est drapé entre deux colonnes. Par terre, la couronne de l'archiduchesse est posée sur un coussin rouge, à côté du prie-Dieu.

Les draperies rutilantes, les brocarts d'or, les hermines et les étoffes de soie, de même que les chaudes carnations, sont inondés de la même lumière qui éclaire la scène du miracle et mettent les deux volets entièrement en harmonie avec le panneau central. Par la majesté et la noblesse des traits, par l'éclat du coloris, ces portraits sont certes les plus beaux que Rubens ait jamais produits.

Voir planche 155.

459. LA VIERGE SOUS LE POMMIER.

(Revers des volets)

La Vierge, vêtue d'une robe blanche et d'une draperie rouge, tenant l'enfant Jésus sur les genoux, est assise, à droite du tableau, sous un pommier, entre les branches duquel est suspendu un rideau rouge. Derrière elle, St. Joseph se tient debout. St. Jean, tout nu, accourt, les mains étendues vers le petit Jésus. Sa mère, Ste. Elisabeth, le tient des deux mains ; son père, St. Joachim, tend au Sauveur une branche chargée de pommes qu'il vient de cueillir de l'arbre. Dans ce dernier sont juchés deux petits anges. Derrière St. Jean, son agneau ; à l'extrémité opposée, deux lapins broutent l'herbe. Dans le fond, une échappée de vue sur le paysage.

Le tableau est largement et sommairement traité, mais fort beau de composition et de coloris. Les chairs sont un peu brunâtres, mais les draperies multicolores, rouges, bleues, violettes, ressortent brillamment sur le fond imbibé de lumière. La Vierge est une belle femme pleine de santé ; les deux enfants sont charmants de forme et de pose.

Le modèle qui a posé pour le St. Joachim est le même dont Rubens prêta les traits à St. Ildefonse.

Le comte de Chesterfield possédait, en 1771, une répétition de la *Vierge au pommier* qui servit de modèle à la gravure d'Earlom.

Voir planche 80.

Dans le panneau central du triptyque, Rubens peignit entièrement de sa main la Vierge, le St. Ildefonse et la Ste. Rosalie ; les trois autres saintes, les anges et le fond ont été préparés par un élève et terminés par lui. Les figures des archiducs et leur prie-Dieu sont de sa main, leurs saints patrons commencés par un élève ont été achevés par lui. C'est lui encore qui a posé

sur tout le tableau les lumières dorées et rouges qui y prédominent ; il a donné ainsi à son œuvre l'unité et l'harmonie du coloris. Le collaborateur était probablement Van Thulden.

La Vierge sous le pommier est un travail d'élève, retouché par le maître. Le paysage et les accessoires sont de Wildens.

Le triptyque de *Saint Ildefonse* fut commandé à Rubens en 1630; il était terminé au commencement de 1632. Il fut fait pour l'autel de la confrérie de St. Ildefonse dans l'église de St. Jacques sur Caudenberg, à Bruxelles, aux frais de l'archiduchesse Isabelle-Claire-Eugénie.

La confrérie de St. Ildefonse fut instituée par l'archiduc Albert à Lisbonne, lorsqu'il était gouverneur du Portugal. Voici comment la préface du registre manuscrit de la confrérie raconte cette institution :

« En l'an mil cincq cent huictante huict, l'archiducq Albert de pieuse mémoire, gouvernant le Royaume de Portugal pour sa Majesté Catholicque Philippe second, poussé tant d'un zèle de charité pour sa famille royale, que de respect et de confiance envers le glorieux saint Ildefonse, archevecque de Tolède, instituat une confrérie en son honneur, pour la protection de laditte famille, dans la ville de Lisbonne, dont il ordonna une grande solemnité le vingt troiziesme janvier de chasque année qui est le jour que l'église en célèbre la fête.

« En l'an 1603, ledit Seigneur S^me^ Archiducq estant devenu Souverain de ces estats du Pays-Bas avec la sérénissime princesse Isabelle d'Autriche, Infante d'Espaigne, son épouse et fille de ce grand Roy, animé des mesmes sentiments fit établir ladite confrérie dans l'église de St. Jacques de Caubergue, qui est la paroisse de la cour, et pour la rendre plus célèbre fit dresser, à l'honneur du mesme St. Ildefonse et à la gloire de sa confrérie, l'autel magnifique de la chapelle la plus voisine du Palais dans le tableau duquel on voit St. Ildefonse recevoir des mains de la Sainte Vierge, accompagnée de plusieurs saintes, une chasuble travaillée de ses propres mains, comme le raconte son histoire, et aux deux costés les portraits dudit seigneur archiducq et de Madame l'infante avecq les patrons de l'un et de l'autre (1). »

Les membres de cette confrérie se recrutaient dans le personnel des officiers et serviteurs attachés à la maison des archiducs. Le registre renfermant le règlement, le nom des membres et quelques faits historiques intéressant la confrérie nous a été conservé dans une traduction française datant des

(1) Archives générales du royaume à Bruxelles. Établissements religieux, 1990.

premières années du XVIIIe siècle. Ce n'est qu'à partir de 1621 que ce registre fait suivre les noms des officiers, de quelques faits marquants dans l'histoire de la pieuse association et énumère les dons faits par l'archiduchesse Isabelle.

Michel place l'exécution du triptyque - quelque temps - après le retour de Rubens dans les Pays-Bas, lorsqu'il fut inscrit comme membre de la confrérie de St. Ildefonse. Le nom du peintre ne se rencontre pas dans le registre ; seule la préface que nous avons citée, semble autoriser l'hypothèse que le tableau fut donné par l'archiduc, peu de temps après l'institution de la hermandad. On partait de là pour affirmer que Rubens, lors de sa nomination comme peintre de la cour, s'était affilié à la confrérie de St. Ildefonse et avait exécuté à cette occasion le triptyque pour l'autel de ce saint. Michel n'était pas seul de l'avis que le tableau appartient à une époque reculée de la carrière du maître : Smyers et Mols le font dater de 1614 environ (1).

C'est seulement dans ces dernières années que M. Auguste Castan, bibliothécaire de Besançon, a mis au jour des textes qui donnent aux recherches concernant la date du *St. Ildefonse* une base documentaire (2). Ces pièces, d'un haut intérêt pour l'histoire d'un des chefs-d'œuvre de Rubens, consistent en une série de lettres écrites par Erycius Puteanus, le savant professeur de Louvain, à Philippe Chifflet, chapelain de l'oratoire de l'infante Isabelle, au sujet d'une inscription commémorative de l'autel nouveau et du retable de St. Ildefonse à Bruxelles et en extraits de divers journaux, tenus par Philippe Chifflet.

Voici un résumé des documents publiés par M. Castan. Le 14 août 1630, Puteanus écrit à Philippe Chifflet qu'il vient de recevoir l'inscription destinée à l'autel de St. Ildefonse et rédigée par Woverius. D'Andelot, préfet ou juge de la confrérie, avait voulu que le texte fût soumis à Puteanus. Ce dernier se conformera à ce désir si honorable pour lui.

(1) Het was al in 't selve jaer 1614 dat Rubens maekte dees puyk schilderye voor de parochiekerke van Kaudenberge tot Brussel, dit was gegeven door de vermelde Hoogheden. (*Ms. de Smyers dans le recueil de Mols*, M. S. 5732, p. 191).

Het stuck van Kauwenberg is gemaeckt korts of op den selven tydt van den St. Job, 1614-1615 (*Ibid.* 5732, p. 131).

(2) AUGUSTE CASTAN : *Les origines et la date du Saint-Ildefonse de Rubens.* Besançon, 1884. — ID.: *Une visite au Saint-Ildefonse de Rubens.* Besançon, 1885. — ID.: *Opinions des érudits de l'Autriche sur les origines et la date du Saint-Ildefonse de Rubens.* Besançon, 1887.

Le 16 août 1630, nouvelle lettre : Puteanus envoie le texte rédigé par lui et donne quelques explications sur les termes dont il s'est servi.

Le 22 août suivant, il promet pour le lendemain une inscription modifiée. Le 23 août, il envoie une nouvelle inscription rédigée par lui; il y joint celle de Woverius et dit que, dans son second texte, il a mentionné le don du tableau fait par l'infante Isabelle.

Le 27 août, enfin, il expédie la rédaction définitive et donne quelques explications sur l'emploi de certaines expressions. Ce texte amendé est de la teneur suivante (1) :

« A Dieu très bon et très grand. En l'honneur et pour le culte de St. Ildefonse, évêque de Tolède, le Chrysostome de l'Espagne, la confrérie des officiers du palais, instituée par la piété et animée par l'exemple d'Albert et d'Isabelle, archiducs d'Autriche, souverains de la Belgique, décora de marbre, et surtout d'affection envers son patron et ses princes, cet autel qui était veuf d'ornements et ce retable donné par une princesse veuve : le chef de la corporation étant Messire Ferdinand d'Andelot, franc-comtois, chevalier, premier maître d'hôtel de la cour, l'an 1630. »

Notons pour l'intelligence de ce texte que Ferdinand d'Andelot était « juge » de la confrérie pendant l'année administrative 1629 et que très probablement cette année courait du 23 janvier 1629 au 23 janvier 1630 ; que l'archiduchesse devint veuve le 13 juillet 1621 et mourut dans la nuit du 1r au 2 décembre 1632. Il faut ajouter à ces documents les textes suivants, également découverts et publiés par M. Castan.

C'est d'abord un extrait du *Diaire des choses arrivées à la cour de Bruxelles de* 1633 *à* 1636, écrit par Philippe Chifflet :

« 23 janvier 1636. Du vivant de l'archiduc Albert et par son ordonnance, avoit esté érigée une confrérie de domestiques de sa maison, en l'honneur et soub la protection de Saint Ildefonse, en une chappelle de Nostre-Dame qui est a Cauberghe, à flanc de l'évangile du grand autel, en une des ailes de ladite église, laquelle chappelle a esté ornée peu à peu, mais principalement sur les dernières années de l'Infante Isabelle, que les confrères y érigèrent un

(1) D. O. M. Honori et cultui S. Idelfonsi episcopi toletani, Hisp. Chrysostomi sodalitas palatinorum ministrorum, Alberti et Isabellæ archiducum Aust. Belg. principum pietate instituta, exemplo animata, hanc aram viduam, et hanc tabulam a principe vidua donatam, marmore, et magis affectu in patronum et principes, ornavit : Primicerio D. Ferdinando d'Andelot, Sequano, eq. primar, aulæ præf. Anno christiano M.DC.XXX.

autel de marbre, embelly d'un très riche tableau de la main de Pierre Paul Rubens. »

Philippe Chifflet annota encore dans son *Journal historique des choses mémorables arrivées en la cour des Païs-Bas,* à la fin de ses indications relatives à l'année 1631, ce qui suit : « Cette année fut achevé l'autel de marbre de Cauberghe. Dès le commencement, Son Altesse y contribua largement et fit présent au prévost d'une crosse et d'une mithre. »

La donation en question fut faite au mois d'avril 1629. Chifflet annote sous cette date dans ses *Présents faits par l'infante Isabelle à diverses personnes et en divers lieux :* « Au prévost de Cauberghe, de Bruxelles, une crosse d'argent à laquelle S. A. fit mettre les figures ou statues des St. Augustin, patron de l'église, Albert et Élisabeth, patrons de LL. AA. »

Un passage du registre de la confrérie de St. Ildefonse que n'a pas cité M. Castan dit que, le 26 avril 1630, la sérénissime infante « at donné à la ditte Hermandad des ornements d'autel, une chappe, avec ses dépendances, un frontal d'autel et un petit pour la crédance ; item pour les passées d'autel une casuble, deux almaticques et estoles, trois maniples, un drap pour le pulpite, deux couvertes pour le Misal, un couverte de caliz d'armoisi blanco et randes de oro, le tout affourné d'estoffe d'incarnat. »

Il ressort de la comparaison de ces textes que l'édification de l'autel dura de 1629 jusqu'à la fin de 1631, ou plutôt jusqu'au commencement de 1632. En effet, une estampe, mentionnée par Mols, porte l'inscription : *Ara in Ecclesia Caubergana D. Jacobi a ministris Sereniss. Principum Alberti et Isabellæ, Bruxellis erecta,* 1632 (1). C'est donc entre le mois d'avril 1630, date du retour de Rubens de son voyage diplomatique, et le commencement de 1632 que l'exécution du tableau doit être placée.

M. Castan croit que le triptyque fut commencé vers le milieu de l'année 1630. Ceci est moins certain, et ne ressort point des textes découverts. L'inscription faite par Puteanus et les lettres, écrites au mois d'août 1630, par le professeur de Louvain à Philippe Chifflet parlent toujours d'un tableau déjà donné à cette époque par l'infante à la confrérie de St. Ildefonse : « Donationem tabulæ a serenissima principe *factam* » lisons nous dans la lettre de 23 août 1630 ; « aram viduam et hanc tabulam a principe vidua *donatam* » dit l'inscription, datée de 1630 et définitivement arrêtée le 27 août suivant.

(1) Copie d'un manuscrit de Smyers, dans les manuscrits de Mols. Bibliothèque royale de Bruxelles, M. S. n° 5733, p. 150.

Pour que le tableau eût pu être remis à la confrérie au mois d'août 1630, Rubens aurait dû le terminer avant le mois d'août 1628. En effet, il partit pour Madrid à cette dernière date et ne revint en Belgique qu'au mois d'avril 1630. Mais on ne saurait admettre que, le triptyque ayant été terminé en 1628, l'autel n'aurait été inauguré qu'en 1632. Il faut regarder les termes de l'inscription de Puteanus comme volontairement ambigus et par tableau « donné, » il faut entendre tableau « promis ». Si Puteanus faisait mention du cadeau comme ayant été effectué en 1630, c'est que, comme le fait observer M. Castan, il voulait faire figurer dans son inscription le nom de d'Andelot et placer sous l'administration de ce « juge » la construction de l'autel et l'achèvement du triptyque. La supercherie est d'autant plus manifeste que, les officiers de la confrérie étant renouvelés le 23 janvier, d'Andelot cessa d'être juge au mois de janvier de l'année 1630, avant le retour de Rubens de son grand voyage diplomatique. En réalité, on peut seulement conclure de l'inscription, qu'au mois d'août 1630, le tableau avait été commandé à Rubens.

Par une étrange fatalité, le registre de la confrérie de St. Ildefonse, qui annote les principaux événements survenus dans la pieuse association et énumère avec complaisance les présents de l'infante, ne dit pas un mot du retable, pas plus que de l'autel de marbre exécuté aux frais de la hermandad. Ceci nous autorise à supposer que l'un et l'autre devinrent la propriété, non de la confrérie de St. Ildephonse, mais de l'église de St. Jacques sur Caudenberg.

Suivant une annotation de l'histoire manuscrite de l'abbaye de Caudenbergh, ce fut le prévôt mitré Henri Muelemans qui institua la confrérie de St. Ildefonse. Ce prévôt régna de 1620 à 1632. Il est évident que l'auteur de cette histoire a confondu l'institution de la confrérie avec l'édification de son autel (1).

M. Castan a déjà fait ressortir que les vêtements de deuil portés par St. Albert, ainsi que le costume de franciscaine donné à St. Élisabeth, indiquent clairement que les volets, aussi bien que le panneau principal, furent exécutés durant le veuvage de l'archiduchesse.

En confirmation de la date de 1632 assignée au triptyque par les documents

(1) Nobilem St. Ildefonsi confraternitatem (in qua nulli nisi qui in ducum Brabantiæ servitio sunt inscribuntur) Henricus Muelemans in sua ecclesia instituit, *Historia abbatiæ Caudenbergensis*. Bibliothèque royale de Bruxelles M. S. 16578 (Extrait communiqué par M. Ch. Ruelens).

cités plus haut, nous ferons encore valoir que la Vierge qui figure dans le tableau central du *St. Ildefonse* offre la plus grande ressemblance avec celle que Rubens peignit dans certains tableaux de sa dernière époque, *la Sainte Famille* du Musée de Cologne, et le tableau de la chapelle mortuaire de Rubens ; que la Ste. Rosalie du même panneau se retrouve, à peu de chose près, identiquement sur le tableau du *Couronnement de Ste. Catherine* datant de 1633 (Voir notre nº 400) et que le personnage de St. Ildefonse est également fait d'après un modèle de la dernière époque du maître.

Comme l'a déjà fait remarquer von Lützow (1), les figures agenouillées d'Albert et d'Isabelle ont pour prototypes les portraits de Vincent de Gonzague et d'Éléonore d'Autriche que Rubens peignit dans la *Sainte Trinité* de l'église des Jésuites, à Mantoue (Voir nº 81). L'attitude et le costume des personnages princiers de 1631 constituent évidemment une réminiscence de ceux que le maître prêta à ses patrons italiens, un quart de siécle plus tôt.

Nous avons encore à signaler une composition qui présente une analogie frappante avec le *St. Ildefonse*. C'est une esquisse d'une *Sainte Conversation*, appartenant à M. David P. Sellar, de Londres, qui fut exposée en 1887, dans l'*Exhibition of works of old masters* de la *Royal Academy* de Londres. Elle y portait le nº 65 et le titre *Adoration des Bergers* (Panneau H. 33, L. 52). La Vierge, ayant l'enfant sur les genoux, est assise sur un trône orné de colonnes torses. Près d'elle trois pénitents : St. Augustin, agenouillé à gauche, les mains jointes, la tête levée vers la Vierge, la mitre et la crosse déposées par terre ; à droite, Ste. Madeleine agenouillée, les mains croisées sur la poitrine, le buste plié vers la terre, les cheveux dénoués, son vase lacrymatoire posé par terre devant elle ; le roi David, debout à gauche, tête nue, les bras croisés sur la poitrine, les regards affligés et pleins de repentir tournés vers la Vierge. A droite, trois saintes sont débout : Ste. Élisabeth, en costume de religieuse, tenant la double couronne posée sur un livre ; Ste. Barbe, la main appuyée sur la tour ; Ste. Catherine, une palme dans la main gauche qui touche la roue. A l'extrême gauche, St. François d'Assise, les mains à demi levées et étendues, le buste incliné vers la Vierge, et St. Georges entourant de la main levée le bois de la lance.

Nous disions que l'analogie est frappante entre le panneau central du *St. Ildefonse* et cette esquisse. En effet, la niche dans laquelle trône la Vierge est identique ; la tête de Marie et la Ste. Élisabeth offrent la plus

(1) *Zeitschrift für bildende Kunst.* 1887, I, 348.

grande ressemblance dans les deux conceptions ; la Ste. Catherine et le St. Augustin de l'esquisse présentent la plus grande analogie avec la Ste. Rosalie et le St. Ildefonse du triptyque.

Le triptyque de St. Ildefonse fut placé sur l'autel de la confrérie, à gauche du maitre autel. Il ne conserva pas longtemps cette place. Lors de la prise de Bois-le-Duc, en 1629, une statue de la Vierge avait été transportée de cette ville à Bruxelles et déposée à l'église St. Géry (1). Le 16 mai 1641, cette statue fut solennellement placée sur l'autel de St. Ildefonse. Le retable de Rubens fut suspendu contre un des murs de la chapelle (2).

Au commencement du dix-huitième siècle, deux menuisiers liégeois scièrent les panneaux des volets pour mettre les deux revers côte à côte et en faire le tableau de la *Sainte Famille,* tel qu'il existe encore à Vienne.

En 1657, la confrérie de St. Ildefonse cessa d'exister ; le triptyque resta dans l'église de l'abbaye de Coudenberg. En 1743, cette église fut détruite par un incendie; heureusement, le tableau fut préservé. A cette époque, la question de la propriété fut soulevée une première fois, mais ne fut pas tranchée. En 1776, l'abbé songea a vendre le triptyque pour employer l'argent qui en proviendrait à la réédification de l'église. Par lettre du 12 août 1776, il s'adressa au gouverneur des Pays-Bas Autrichiens, Charles de Lorraine, pour obtenir l'autorisation. La question de la propriété fut posée de nouveau et résolue par le prince de Kaunitz en faveur de l'abbaye. Les tableaux furent annoncés dans le catalogue des œuvres d'art provenant des églises et couvents des Jésuites. Ils formaient un premier supplément au catalogue des tableaux déposés à Bruxelles qui devaient être vendus en cette ville, le 12 mai 1777. Mais, dès le 3 décembre 1776, le ministre prince Starhemberg fut chargé par l'impératrice Marie-Thérèse de négocier l'achat du *St. Ildefonse.* Le 28 du même mois, le prix fut établi de commun accord entre le ministre et l'abbé à 20,000 florins, quoique les experts l'eussent évalué à 50,000 florins. Cependant, au moment de conclure le marché, le prix fut porté définitivement à 40,000 florins, argent courant de Brabant.

Le 20 mai 1777, Starhemberg annonce que le *St. Ildefonse* et les

(1) HENNE ET WAUTERS : *Histoire de Bruxelles.* III, 356-7.

(2) Dépenses faictes pour le jour de la Translacion de Nostre Dame de Boilducque de l'église de St. Gerry alleglise de Cauberg faictes par la ditte Hermandad et mis la ditte image sur l'autel de Sainct Ildefonse ; monte 141 fl. 16 sous *(Registre de la confrérte de St. Ildefonse,* année 1641).

tableaux provenant des Jésuites sont en route pour Vienne où ils pourront arriver à la fin de juin. Ce furent les provinces belges qui furent forcées de solder les chefs-d'œuvre dont on les dépouillait pour en doter le Musée de la capitale de l'Autriche (1).

Un dessin du panneau central du *Saint Ildefonse* fut vendu dans la collection Crozat (Paris, 1741, n° 818), avec un *Martyre de St. Pierre*, à 158 francs. Dans la vente Mariette (n° 1003), il fut vendu 251 francs.

Gravures : Le panneau central, V. S. 85, H. Witdouck, 1638 ; 86, F. de Roij.

La face antérieure des volets, V. S. (Portraits) 196, 197 F. Harrewijn, d'après un dessin de F. Eisen.

La face postérieure des volets, (la Vierge au pommier) V. S. Vierges 114, R. Earlom, 1771 (d'après une répétition dans la collection du comte de Chesterfield).

Le panneau central et la face antérieure des volets, J. Passini, W. Unger (publication du *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst) ;* W. Unger, en format plus petit.

Le panneau central, la face antérieure et la face postérieure des volets, W. Unger (dans la galérie du Musée de Vienne).

Le cabinet des estampes de la bibliothèque nationale de Paris possède une épreuve de la gravure de Witdoeck retouchée par Rubens.

Une étude pour un groupe du tableau central fut gravée par M. Watelet d'après un dessin de Rubens (V. S. 87).

456bis. SAINT ILDEFONSE RECEVANT LA CHASUBLE DES MAINS DE LA VIERGE.

St.-Pétersburg. Ermitage, 557.

Esquisse du panneau central et de la face antérieure des volets du triptyque précédent. Transportée sur toile. H. 53, L. 84.

ette esquisse présente des différences notables avec le tableau. A la main droite de la Vierge, il y a ici une sainte ; à sa main gauche, trois. L'attitude des Stes. Barbe, Catherine et Rosalie a été peu modifiée, celle de Ste. Agnès est toute différente. La pose de la Vierge et celle

(1) Edouard R. v. Engerth. Catalogue du Musée impérial de Vienne. I, LVII, II, 272 ; III, 328. — Piot : *Tableaux enlevés à la Belgique en* 1785. P. 18.

de St. Ildephonse sont les mêmes que dans le tableau. Mais le St. Albert et la Ste. Claire des volets sont tout autres que ceux du tableau. Les changements introduits dans la figure de l'archiduc sont minimes, mais ceux qu'a subis l'archiduchesse sont importants. Elle ne tient pas de rosaire et la main gauche retombe. Dans l'esquisse, le panneau principal présente en outre des personnages secondaires, autres que ceux du tableau. Les anges dans le haut portant des couronnes et des fleurs n'y existent point encore ; par contre, on y voit, à côté de St. Ildefonse, deux personnages ecclésiastiques portant des torches allumées qui s'enfuient en voyant le miracle. Le fond a également subi des changements notables. Dans l'esquisse, il est occupé par une rotonde, ayant à l'étage inférieur des niches vides, à l'étage supérieur, des niches moins profondes, occupées par des statues. La Vierge est assise dans une des niches inférieures. Dans l'esquisse, les trois parties de la composition sont réunies sur un même panneau. Une colonne à droite et une à gauche séparent les archiducs de la scène principale. Cette dernière à beaucoup gagné à la transformation que Rubens lui a fait subir dans l'œuvre définitive. Le haut de l'esquisse est bien pauvrement rempli par la façade du bâtiment ; dans le tableau, les anges forment un motif charmant et bien en rapport avec la scène représentée. La composition gagne en harmonieuse pondération par le transfert d'une des saintes de droite à gauche. La pose du St. Albert enfin est plus heureuse dans le tableau que dans l'esquisse. Dans cette dernière, le saint, portant le chapeau et le manteau rouges, est placé derrière l'Archiduc et les deux figures sont isolées ; dans l'œuvre définitive, elles sont rapprochées et la protection exercée par le patron est plus clairement indiquée. Dans l'esquisse, le manteau de St. Ildefonse est de couleur violacée ; le manteau d'Albert est jaune clair ; celui d'Isabelle, couleur d'or. La Vierge porte une robe rouge et une draperie bleue ; Ste. Rosalie, à sa droite, une robe nuance d'or ; les rideaux du fond sont d'un vert sombre.

On aura remarqué que, dans l'esquisse, Rubens fait figurer les diacres ou sous-diacres de la légende qui s'enfuient en voyant le miracle, personnages qui ont disparu dans l'exécution définitive.

Le groupe qui, dans l'œuvre définitive, occupe le volet de droite a 30 centimètres de largeur dans l'esquisse ; celui de gauche, 26 ; la composition du panneau central, 28 ; les proportions sont changées dans le tableau.

L'esquisse est un superbe travail colorié, traité avec une grande franchise d'allures. Le coloris est riche en reflets, le jeu de la lumière est fort varié. Elle est de la main du maitre et doit dater de 1630.

Elle fut vendue à Paris en 1764 avec d'autres tableaux et objets d'art, provenant de la galerie de l'électeur de Cologne qui avait été vendue à Bonn ; elle fut adjugée à l'huissier priseur Boileau pour 392 francs. C'est probablement dans la vente de ce dernier (Paris, 1782) qu'elle fut acquise pour l'impératrice de Russie.

Waagen signale une seconde esquisse du triptyque dans la collection Martin à Hamcourt. Il la dit fort lestement traitée.

Il existe encore une copie de l'esquisse dans la galerie de l'académie de Vienne, n° 590 (Panneau. H. 40, L. 67).

Le Musée de Madrid (n° 1627) possède une troisième copie de cette esquisse, un peu plus terminée que le travail authentique (Cuivre. H. 33, L. 49).

Photographie : A. Braun.

460. SAINT IVON LE DÉFENSEUR DES VEUVES ET DES ORPHELINS.

Toile. H. 296, L. 216.

SAINT Ivon, le patron des avocats et l'ami des veuves et orphelins, est représenté vêtu d'écarlate, à l'entrée d'un superbe édifice ; la main gauche est placée sur un code, la main droite tient un papier qu'il vient de recevoir d'une veuve vêtue de deuil, qui est à genoux devant lui et porte un enfant sur les bras. Dans le haut, on voit un ange descendant avec une guirlande de palmes pour récompenser cet acte charitable. Cette peinture possède un caractère peu commun de sobrieté de couleur, en même temps qu'une largeur d'effet et une expression appropriée au sujet (1).

Le tableau fut peint pour l'église des Jésuites à Louvain, dans laquelle il resta jusqu'à la suppression de l'ordre. Il fut vendu avec les autres œuvres d'art provenant des Jésuites à Bruxelles, le 12 mai 1777 (n° 1 du catalogue).

Lorsque les tableaux étaient exposés en vente, des personnes sympathiques à la compagnie supprimée des jésuites cherchaient à les déprécier. « J'en ai une preuve, dit le directeur de la vente de Lannoy, dans ce qui est arrivé à ce tableau de St. Ives par Rubens. Dans la foule qui s'était quelquefois trouvée dans la salle, on est parvenu à détacher le tableau de St. Xavier, aussi peint par Rubens et à le faire tomber dans celui de St. Ives. Il

(1) SMITH : *Catalogue* IX. 73.

était impossible que cela arrivât sans dessein. Heureusement, le dommage qui est seulement dans une partie de la draperie peut se réparer sans détériorer en rien le tableau (1). »

Il fut probablement retenu, car il reparut, en 1785, dans la vente des tableaux provenant des couvents supprimés. Il y fut adjugé à 430 francs à de Loose. En 1789, nous le retrouvons à Paris dans une vente où il fut retenu à 6000 francs.

Saint Jean Baptiste.

Volet de la *Résurrection du Christ* dans la cathédrale d'Anvers (Voir n° 336).

La Décollation de St. Jean Baptiste.

Volet de l'*Adoration des Rois* à l'église St. Jean à Malines (Voir n° 164).

461. LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN BAPTISTE.

Anvers, Collection Menke.
Panneau. H. 103. L. 76.

Le tableau représente la même composition que le volet de gauche de l'*Adoration des Rois* de l'église St. Jean à Malines. Salomé porte une draperie brune sur une robe rouge ; la vieille femme, une robe verte, un bonnet et un fichu blancs ; le bourreau, un habit vert clair. Dans le fond, on aperçoit un bâtiment. Les chairs de St. Jean Baptiste sont d'une teinte fraîche, transparente, bleuâtre. La peinture est légèrement brossée. Le tableau est de la même époque que l'*Adoration des Rois* de Malines, c'est-à-dire de 1619. La peinture est de la main de Rubens.

Les inventaires des tableaux appartenant au roi d'Espagne mentionnent, de 1666 à 1700, une *Décollation de St. Jean Baptiste* (Panneau. H. 1 1/2 vara, L. 1 1/4 vara). Après 1700, il n'est plus question de cette pièce (2).

(1) CH. PIOT : *Les tableaux des collèges des Jésuites supprimés en Belgique.* P. 7.
(2) CRUZADA VILLAAMIL. Op. cit. P. 308.

462. SAINT JEAN BAPTISTE ET SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

Madrid. Musée de l'Académie San Fernando.
Panneau. H. 64, L. 50.

SAINT Jean Baptiste est debout ; son corps hâlé est en partie enveloppé d'une peau de mouton. Il étend une main ; à côté de lui se trouvent son agneau et une épée. St. Jean l'Évangéliste, vêtu de rouge et de bleu, pose le pied sur deux livres et en tient un troisième sur le genou. Il lève la tête pour regarder l'aigle planant au-dessus de lui.

Le tableau est de la main de Rubens et date probablement de son premier séjour en Espagne.

St. Jean l'Évangéliste.

Suivant Pacheco, Rubens, lors de son second séjour en Espagne, peignit un St. Jean l'Évangéliste pour le frère du duc de Maqueda, don Jaime Cardona.

St. Jean l'Évangéliste à Pathmos.

Revers du volet de droite de l'*Adoration des Rois* dans l'église St. Jean, à Malines (Voir nº 165).

St. Jean l'Évangéliste dans l'huile bouillante.

Volet de droite de l'*Adoration des Rois* dans l'église St. Jean, à Malines (Voir nº 163).

St. Jean écrivant l'Évangile.

Volet du *Christ à la paille* au Musée d'Anvers (Voir nº 328). Gravé par Michel Verswijvel (V. S. 90).

St. Jean l'Évangéliste.

Il existe une gravure sur bois (V. S. 88) et une autre en taille-douce (V. S. 89), représentant *St. Jean l'Évangéliste*, tenant de la main gauche un

calice d'où sort un serpent. Dans le bas de la première planche, on distingue les lettres P. P. R. tracées d'une manière peu distincte.

Une gravure en manière noire, par R. Laurie (V. S. 94), représente le même saint le buste nu, agenouillé devant une paroi de rocher, les deux bras étendus, tenant le crucifix d'une main. Sur un rebord du rocher sont posés un livre ouvert et un crâne. Dans le haut de la composition, on voit une main sortant des nuages et tenant une trompette. Le graveur cite comme explication du sujet les mots de l'Apocalypse (Chap. IV, v. I) : « Et j'entendis comme une trompette me parler. » Le tableau se trouvait en 1786, l'année où il fut gravé, dans la collection de Samuel More.

Une troisième gravure, par F. Eisen (V. S. 91), représente St. Jean l'Évangéliste vu de profil, la tête renversée, les regards dirigés vers le ciel, les longs cheveux descendant en boucles sur le dos, le vêtement largement ouvert sur la poitrine. Il présente de l'analogie avec le St. Jean l'Évangéliste du volet du *Christ à la paille*. Peut-être est-ce une étude pour cette figure.

Voorhelm Schneevoogt (92) mentionne un St. Jean l'Évangéliste, figure en pied dans un paysage, gravure anonyme (Gantrel exc.), sans nom de peintre.

St. Jean Chrysostome.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 27).

463. SAINT JÉROME DANS LE DÉSERT.

Dresde. Musée, 955.
Toile. H. 236, L. 163.5.

AINT Jérôme, absorbé dans la prière, met un genou en terre devant un bloc de rocher portant un crucifix, au pied duquel sont posés deux livres, dont l'un est ouvert et supporte un crâne. Une draperie rouge entoure le corps du saint et laisse à découvert la plus grande partie du buste, un bras tout entier et la moitié de l'autre. A côté de lui, son lion est endormi, la tête posée sur les pattes de devant. Le fond est formé par une paroi de rocher gris et sombre, par quelques arbres croissant sur le penchant de la colline et par une échappée de vue sur le ciel. L'expression du saint est excellente ; elle atteint une grande intensité, sans

tomber dans l'emphase. C'est un fort beau tableau, aux nuances douces, à la facture très soignée. Le plissement de la peau ratatinée sur le corps robuste est admirablement rendu. Les chairs sont traitées dans un ton clair, la draperie rouge est d'une pâte uniforme ; une lumière douce est répandue sur la figure, qui la fait ressortir vivement sur le fond sombre.

Le tableau date évidemment de la première moitié de la carrière de Rubens. Le ton clair de la carnation ferait croire qu'il fut fait après le retour du maître d'Italie, mais l'exécution minutieuse, un peu sèche, ainsi que les proportions colossales des bras et du torse du saint, nous la font ranger parmi ses productions de l'époque italienne.

L'œuvre est tout entière de la main de Rubens. Elle porte ses initiales P.P.R.

Elle provient de la galerie du duc de Modène.

Le *St. Jérôme* de Van Dyck qui, au musée de Dresde, est suspendu à côté de celui de Rubens, a été évidemment inspiré par le tableau du maître, mais paraît rude et tourmenté quand on le compare à son modèle.

Photographies : A. Braun et *Photographische Gesellschaft.*

Descamps cite un second *St. Jérôme* à la Vénerie, près de Turin (1).

Rubens copia pour l'empereur Rodolphe II deux tableaux d'après le Corrège, parmi lesquels se trouvait peut-être un *St. Jérôme méditant sur une tête de mort* (Voir plus haut, p. 61).

464. SAINT JÉROME.

Vienne. Musée impérial, 1190.
Panneau. H. 62, L. 54.

AINT Jérôme, en buste, vu de face, est habillé en cardinal, tout en pourpre. Il est coiffé du large chapeau et vêtu de la pèlerine cardinalice. La barbe pleine est blanche et longue.

Le tableau très largement brossé est peu terminé ; la lumière est abondante ; le front et les yeux sont dans l'ombre, projetée par le bord du chapeau.

La peinture est entièrement de la main du maître. Il est difficile de lui assigner une date à cause de son état d'inachèvement. Cependant elle semble appartenir à la fin de la carrière de Rubens.

(1) J. B. DESCAMPS : *La Vie des peintres.* I. 319.

Elle provient de la galerie de l'empereur Charles VI. Le panneau a été agrandi dans le bas et sur les deux côtés.

Gravures : Storffer, Stampart et Prenner.

Photographie : Miethke.

A la galerie de Potsdam, il existe un St. Jérôme ayant une banderole sur les genoux qui sont couverts d'une draperie rouge. A gauche, le lion est couché.

Le 25 mai 1750, un St. Jérôme attribué à Rubens fut exposé en vente à la Bourse d'Anvers par le crieur public J. Van Lemers (1).

St. Jérôme.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites à Anvers (Voir n° 28).

St. Joachim tenant la Vierge Marie, enfant.

Voorhelm Schneevoogt (V. S. 96) range sans raison sérieuse dans l'œuvre de Rubens une estampe de Corneille Galle, sans nom de peintre, où St. Joachim est représenté enveloppé dans une fourrure et tenant d'une main Marie. La Vierge, toute jeune encore, est placée sur un socle ; elle porte un lis dans une main et caresse de l'autre la barbe de son père.

465. SAINT JOSEPH TENANT L'ENFANT JÉSUS.

AINT Joseph, debout au milieu de la composition, tient l'enfant Jésus sur les bras et une fleur de lis dans la main. Il élève les regards au ciel où lui apparaissent Dieu le Père et Dieu le St. Esprit. A côté de lui, un ange est debout qui, dans sa robe relevée, porte des fleurs et en présente à l'enfant Jésus. De l'autre côté, deux angelets accourent également avec des fleurs. Dans la gravure du tableau, on voit, en haut, deux anges qui tiennent deux médaillons se rapportant à la dévotion de St. Joseph, et dans le bas deux anges qui tiennent une plaque sur laquelle est inscrite la dédicace de la gravure.

Rubens peignit le tableau pour l'Ermitage des Carmes déchaussés à Morlane, près de Namur. Le 29 mars 1621, par ordre des Archiducs Albert et

(1) Note manuscrite communiquée par M. le chevalier Gustave van Havre.

Isabelle, il lui fut payé 530 livres (1). Suivant Mensaert (2), le tableau perdit son éclat et sa force par un nettoyage que lui fit subir un religieux du couvent. Il est mentionné dans le catalogue de la vente Munro (Londres, 1878) ; ses dimensions y sont données : 94 pouces (239 cm.) de haut, sur 74 pouces (188 cm.) de large.

L'ancienne église des Jésuites à Cologne possède une copie du tableau. On n'y voit ni les médaillons ornés de sujets de dévotion, en haut, ni les anges tenant la plaque que l'on voit dans le bas de la gravure publiée par G. Donck.

Gravures : V. S. 97, F. de Roy ; 98, Anonyme (G. Donck exc.). La gravure de F. de Roy ne représente que le buste du saint avec l'enfant Jésus.

466. SAINT JOSEPH.

Le buste de St. Joseph, vu de profil, ayant l'une main sur la poitrine, et tenant de l'autre son chapeau (Panneau. H. 65, L. 50) se trouvait dans la vente de la douairière Roose en 1798, en même temps que les bustes des trois rois mages et un buste de la Vierge. Ces cinq tableaux avaient été faits par Rubens pour Balthasar Moretus, probablement entre 1630 et 1633 (3). Ils avaient coûté 30 florins la pièce, ils avaient les mêmes

(1) A Gaspar Turckelsteyn, fondeur en métal ; Estienne van Schorre, schulpteur, et Pierre-Paul Rubbens, painctre, la somme de 1066 livres 6 solz, qui, par ordonnance de Leurs Altèzes, du 29 de mars 1621, leur avoit esté délivré comme s'ensuit, assçavoir : 273 livres audict Gaspar Turquelsteyn, pour avoir livré et gecté une platine de cuyvre pour engraver en icelle les obligacions que les pères carmélites au désert ou bois de Morlane-lez-Namur ont pour la fondation de Leurs Altèzes, pesante 343 livres, à 15 solz la livre, et avoir jecté encoires une petite platine de cuyvre pesant 21 livres : *item*, 263 livres 6 solz, audict Estevan van Schorren, pour avoir couppé et engravé les susdictes obligations contenants 2324 lettres, une partie à 3 solz et les autres à 2, la lettre, et avoir taillé aussy les armes de Leurs Altèzes et de l'ordre desdicts carmélites ; et les restans 530 audict painctre Pierre-Paul Rubbens, pour avoir painct le tableau du grand aultel de ladicte église représentant monseigneur saint Joseph (PINCHART : *Archives*. II, 172).

(2) *Le peintre amateur et curieux*. II, 93.

(3) Pedro Paulo Rubens doibt avoir pour cincq figures peintes sur paneel, à sçavoir N. Dame avec l'Enfant Jésus, St. Joseph, St. Gaspar, St. Melchior et St. Balthasar, pour compte de Balthasar Moretus, à trente florins la pièce. 150 fl. (*Archives du Musée Plantin Moretus*. Grand livre de 1624 à 1655, fol. 222).

dimensions et restèrent dans la possession d'un même propriétaire jusqu'en 1798. Il est bien possible que le *St. Joseph* et la *Vierge* représentaient ces saints personnages tels qu'ils figurent dans l'*Adoration des Rois* de l'église St. Jean, à Malines. Il est vrai que le St. Joseph de l'*Adoration des Rois* pose une main sur la poitrine, mais il ne tient pas son chapeau de l'autre. Les rois mages qui faisaient partie de la commande présentent avec ceux du triptyque de l'église St. Jean de Malines des variantes analogues.

En 1781, les cinq tableaux passèrent dans la vente du comte van de Werf de Vosselaer ; le *St. Joseph* fut vendu 440 florins ; la *Vierge*, 1005 florins.

Dans le catalogue des tableaux appartenant à l'abbaye de St. Pierre à Gand, en 1777, se trouve mentionné : *St. Joseph et l'enfant Jésus,* par P. P. Rubens (1).

Voir planche 156.

St. Joseph accompagné d'un ange.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir nº 38).

467. SAINT JUST.

Bordeaux. Musée, 292.
Toile. H. 189, L. 132.

Le saint se trouve au premier plan, tenant sa tête tranchée entre les deux mains ; il est vêtu d'une chemise retombant des épaules et attachée par une ceinture au milieu du corps. A côté de lui, on voit son frère et son père exprimant leur étonnement par leurs gestes. Le premier met une main sur la poitrine et étend l'autre ; le second, muni d'un grand bâton écarte les bras en signe de saisissement ; au fond, à gauche, les ruines d'un château ; à droite, un paysage où se remarquent quatre cavaliers. La composition est bien pauvre. Le saint est un jeune homme, grêle de formes, d'aspect lamentable et déplaisant ; les deux autres figures ne valent guère mieux. Il est vrai de dire que l'action à représenter ne pouvait plaire à Rubens. Le tableau est peint dans un ton brunâtre et clair, une lumière chaude est repandue sur le ciel et la terre. C'est un travail de mérite inférieur.

(1) PIOT : *Rapport.* P. 160.

Rubens à peint le St. Just, et retouché les deux autres personnages, ainsi que les parties claires du ciel et du fond. Le paysage est probablement de Wildens. La peinture a souffert et a perdu tout son éclat. Reynolds, qui la vit quand elle était encore intacte, loue beaucoup le style et la couleur.

Le tableau fut commandé pour l'église du couvent des Annonciades, à Anvers, par Balthazar Moretus qui était le protecteur en titre de ce monastère. La tête du martyr St. Just avait été conservée dans un couvent de Franciscains à Zutphen jusqu'au moment où cette ville passa au pouvoir des reformés. Ceux-ci jetèrent la relique dans les flammes ; deux moines l'en retirèrent et la confièrent au Révérend Egbert Spitholdius, demeurant à Cologne. Celui-ci devint plus tard chanoine et curé de Notre Dame, à Anvers. A sa mort, arrivée en 1628, il légua la tête de St. Just à l'église des Annonciades, à condition de la rendre à Zutphen, si jamais cette ville échappait à la domination des hérétiques. Balthazar Moretus fit transporter la relique en grande pompe dans l'église des Annonciades, au mois de septembre 1629. Le 31 mars, il avait demandé au pape Urbain VIII, par l'entremise du cardinal François Barberini, une indulgence plénière pour ceux qui viendraient faire leurs dévotions à cette église, pendant l'octave de la translation, et il promit en même temps de faire exécuter par un sculpteur la statue du saint et par « un peintre éminent un tableau représentant le martyre de St. Just, pour raviver la dévotion des fidèles. » « Les deux œuvres d'art, dit-il dans sa lettre, seront portées en procession le jour de la translation de la relique à l'église des Annonciades où je ferai construire un autel en l'honneur de St. Just (1). » Lorsque la faveur demandée fut accordée et que la solennité du transfert eut lieu, Rubens se trouvait à l'étranger. Ce n'est qu'à son retour, c'est-à-dire en 1630, qu'il put songer à exécuter la commande de son ami Balthasar Moretus.

D'après le grand livre de ce dernier, le tableau fut payé 300 florins avant le 12 avril 1636. Ce jour, le payement fut inscrit et c'est vers cette date que le tableau doit avoir été terminé (2).

(1) Statuam fieri curem quæ velut recens amputatum caput brachiis suis sustineat ; atque imaginem ab eleganti artifice depingi, quæ martyrii historiam exhibeat, quæ nimirum in die translationis, pietati hominum excitandæ ad Virginum Annuntiatarum Ecclesiam (ubi et altare in S. Justi honorem exstrui curo) processionaliter deferantur. (*Archives du Musée Plantin Moretus*. Lettres latines de 1628 à 1633. P. 2. Voir aussi MAX ROOSES : *Petrus Paulus Rubens en Balthazar Moretus*. Bulletin Rubens. I, 288).

(2) Pedro Paulo Rubens doibt avoir : Pour la peinture de St. Juste, pour compte de Balthasar Moretus 300 florins (*Archives du Musée Plantin-Moretus*. Grand livre de 1624 à 1655, fol. 222).

Il se trouvait sur un autel, dans la chapelle à gauche du chœur de l'église des Annonciades. Le couvent fut fermé, en 1783, par Joseph II.

Le tableau fut vendu, le 12 septembre 1785, avec les œuvres d'art des couvents supprimés et adjugé pour 1300 florins à J. B. Horion (Catalogue de cette vente, n° 2093). Dans la vente de ce dernier (Bruxelles, 1788), il figurait sous le n° 17. Il fut adjugé à Walkiers pour la somme de 1125 florins.

Devenu dans la suite la propriété du général hollandais Rottiers, il fut vendu à l'empereur Napoleon III qui le paya 16,000 fr. Il en fit cadeau, en 1853, au musée de Bordeaux, en échange d'une tête de Rosalba Carriera qui lui avait été offerte par le conseil municipal, au mois d'octobre 1851 (1).

Gravure : V. S. 99, Joan. Witdoeck (Dédicace : Clariss^mo^ viro D. Balthazari Moreto, Architypographo Regio ; hanc imaginem tabulæ, ab ipso in Ecclesia Annuntiatarum Antverpiæ cum Ara, ad honorem St. Justi mart : pueri novenni erectæ, in qua ejus Miraculosum Caput reponitur, dictæ Sorores Syndico, ac Patrono suo, Annum Salutis 1639 beni ominantes D.D.C.Q).

Voir planche 157.

467bis. SAINT JUST.

Une esquisse du numéro précédent parut dans la vente du cabinet van Schorel (Anvers, 7 juin 1774). Elle était peinte sur bois, haute de 13 pouces, large de 8 1/4 pouces et fut vendue 22 florins, à Krafft de Bruxelles. Suivant Mols, c'était un croquis ou une première idée du tableau, présentant des différences avec celui-ci.

468. LE MARTYRE DE SAINT LAURENT.

Munich. Pinacothèque, 726.
Panneau. H. 244, L. 174.

Sur un gril que supportent des chenets élevés, le saint est renversé par deux bourreaux, dont l'un le pousse dans la poitrine et l'autre le tire par les épaules. Un troisième bourreau, accroupi, nourrit le feu en y versant un panier de charbons de bois. Des soldats romains ayant à leur tête un officier à cheval assistent au martyre, ainsi qu'un prêtre paien et un

(1) Catalogue du Musée de Bordeaux et Introduction. 1856.

licteur. Dans le fond, une statue assise de Jupiter ; dans le haut, un ange apportant la couronne et la palme. Le saint nu a la peau lisse et blanche ; le bourreau accroupi, dont le torse et les jambes sont également nus, a la peau plus brune. L'expression du martyr indique la souffrance et la résignation. La fumée répand son obscurité sur les figures secondaires, qui sont en partie éclairées par les ardeurs des flammes.

C'est une œuvre secondaire exécutée, vers 1620, par des élèves et retouchée par le maître. La figure de St. Laurent et celle du bourreau qui nourrit le feu sont repeintes par Rubens.

Ce sujet, comme la plupart de ceux où Rubens chercha des effets de lumière artificielle, a également été traité par Adam Elsheimer. Tels sont encore : la *Fuite en Egypte,* la *Vieille attisant le feu* et *Vénus dans la forge de Vulcain.* Cependant la composition du *Martyre de St. Laurent* par le peintre allemand (Munich, 1393 ; Londres, National gallery, 1014) est toute différente de celle de Rubens.

Le tableau provient de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, où il était placé sur l'autel, à droite du chœur en entrant. Mols, dans ses notes manuscrites, dit que Guillaume de Neubourg, Électeur palatin, avait fait de grandes, mais vaines instances auprès de Mgr. l'archevèque de Malines, Humbertus a Precipiano (1690-1711), pour qu'il permit de le vendre ; après la mort du prélat, les grands vicaires consentirent. Le tableau fut payé 4000 écus de Brabant et transporté à Dusseldorf ; de là, il passa à Munich.

Jan Vos a fait une pièce de vers sur ce tableau, mais n'en a probablement vu que la gravure (1).

Dans la collection Crozat fut vendu un dessin du *St. Laurent* gravé par Vorsterman, avec 9 autres pièces, à 31 livres.

Le Musée de Gotha, n° 91 (Toile. H. 59, L. 48), possède une copie de ce tableau.

Gravures : V. S. 100, Luc Vorsterman, 1621 (Dédicace : Pietate Reverendo, Virtute spectabili, Eruditione Clarissimo, D. Laurentio Beyerlinck sacræ Theologiæ Licent. Ecclesiæ Collegiatæ Antverp. D. Mariæ Virginis Canonico et Archipresbytero ob egregias ingenii eloquiique dotes cum primis sibi caro, Petrus Paulus Rubenius, cognominis divi sacram istam ustulationem, ex toto adfectu benivolenter inscribebat) ; 101, C. Galle ; 102, C. Galle ; 103, Anonyme (Chereau exc.) planche cintrée ; 104, Anonyme (Joannes Meyssens exc.) ; 105,

(1) JAN VOS : *Gedichten.* I, 357.

P. J. Tassaert (peut-être le *Martyre de St. Etienne*) ; 106, Anonyme (J. Meyssens exc.) avec cinq personnages seulement ; 107, Jos. van. Loo.

La collection des estampes du musée d'Amsterdam possède une épreuve de la gravure de Vorsterman avant l'inscription ; celle-ci et un morceau de la chaîne pendue à la ceinture du saint sont ajoutés à l'encre. Le cabinet de Bruxelles possède de la planche de Vorsterman une copie non decrite faite par le graveur lui-même et une petite copie de la planche n° 106, publiée par J. Meyssens.

Voir planche 158.

469. LE MARTYRE DE SAINT LIÉVIN.

Bruxelles. Musée, 411.
Toile. H. 450, L. 335.

Le saint évêque est à genoux, par terre, à gauche ; il porte l'aube blanche et une chasuble richement travaillée d'or, sur fond rouge, et ornée d'une large bordure, dans laquelle différents sujets sont brodés. Ses cheveux sont grisonnants, sa face livide, ses yeux ensanglantés. Il a les bras étendus et les regards levés au ciel avec une expression de souffrance violente. Un bourreau, coiffé d'un bonnet rouge et couvert d'un vêtement sombre, se trouve derrière lui tenant dans ses deux mains sanglantes les tenailles avec lesquelles il vient d'arracher la langue du martyr. Il la présente à un chien qui se dresse pour la prendre. Un jeune garçon montre à un second chien le lambeau de chair sanglante. Deux autres bourreaux ont saisi St. Liévin. Le premier, que l'on voit de dos, a le torse nu et porte une culotte bleue ; d'une main, il empoigne le saint par la barbe ; de l'autre, il tient un fer à marquer, emmanché d'un long bâton. L'autre bourreau étreint avec fureur le martyr par le milieu du corps et par l'épaule. Il tient un couteau entre les dents et porte un vêtement rouge. Deux petits anges descendent du ciel portant la palme et la couronne ; c'est vers eux que St. Liévin dirige ses regards. Derrière le groupe du premier plan, un autre drame se joue. Deux grands anges paraissent dans le ciel armés de foudres qu'ils s'apprêtent à lancer sur les bourreaux. Ceux-ci s'aperçoivent du danger et sont frappés d'épouvante. Le cheval d'un officier se cabre et jette son cavalier par terre. Un soldat, coiffé d'un casque, et un autre, portant une lance,

voient les anges vengeurs et lèvent les yeux d'un air d'angoisse extrême. La tête d'un second cheval, ainsi que la tête et le bras d'un homme éperdu se voient au troisième plan. A l'extrême gauche, un homme se protège la tête des mains. A l'extrême droite, au premier plan, un soldat portant une cuirasse s'enfuit épouvanté, retournant la tête vers l'apparition céleste, une de ses mains étendues comme pour se protéger contre le danger, de l'autre tenant sa grande lance. A l'arrière-plan de ce côté, on voit encore fuir un homme au buste nu. Le fond est formé par un ciel brouillé de nuages blanchâtres ; les anges paraissent dans des nuées ardentes ; à droite, un bout de paysage et un horizon ensoleillé ; à gauche, un gros arbre.

Le tableau se décompose en deux parties distinctes. Sur le devant, la scène de cruauté féroce ; au second plan, celle de peur panique. Dans l'une et l'autre, des sentiments violents sont exprimés avec une rare énergie et une grande force dramatique. Le fuyard du premier plan unit les deux épisodes. Ce spectacle de cruauté et d'épouvante, Rubens l'a inondé de la lumière la plus claire, la plus riante. Ici, comme dans le *Massacre des Innocents*, datant de la même époque, il a voulu tempérer l'horreur de l'action par les charmes du ton. Il a mis une évidente recherche de formes gracieuses dans la représentation de cette scène tragique : le cheval qui se cabre, les chiens qui s'élancent, la tache rouge du bonnet élégant du bourreau, le beau geste du soldat qui s'enfuit et du bourreau qui tient le saint par la barbe, les anges voltigeant joyeusement dans le ciel, la lumière qui inonde le paysage du fond : tout cela est joyeusement animé, vivant, pétillant et fait contraste avec l'angoisse et la souffrance des personnages. Que l'on songe ce que serait devenue cette scène sous le pinceau d'un maitre espagnol, et l'on se fera une idée de la manière dont Rubens, par la légèreté de sa touche et par le ruissellement de la lumière, sait faire oublier en partie l'horreur du spectacle, sans en diminuer la force dramatique.

Le tableau date de 1635 environ. Les figures du premier plan : les trois bourreaux, le martyr et le soldat fuyant, solidement peints, sont de la main de Rubens ; le second plan et la partie supérieure, plus vaporeux, sont peints par un collaborateur, probablement Théodore Van Thulden, et retouchés par le maitre. Les animaux semblent être de Paul De Vos.

Le tableau fut peint pour le maître autel de l'église des Jésuites de Gand, et y resta jusqu'à la suppression de l'ordre. Dans la vente des œuvres d'art provenant des églises des Jésuites, il fut acheté, le 5 mai 1777, pour le compte de Louis XVI, roi de France, par M. Pallier, marchand français,

qui le paya 11,200 florins de change. Il fit partie de l'envoi supplémentaire que le musée de Bruxelles reçut de Paris, en 1802 (1).

Dans la vente Godefroy (Paris, 1748), il y avait un dessin du *Martyre de St. Liévin* (H. 22 pouces 3 lignes, L. 16 pouces 6 lignes) de la dimension de l'estampe de Van Caukercken, faite probablement d'après ce dessin.

Gravure : V. S. 108, Corn. Van Caukercken (Dédicace : Perillustr : Nobiliss : Amplissimisque Dominis Summo Prætori, Consuli, Totique Senatui Gandavensi. Hanc Tutelaris sui S. Livini Martyris ac Pontificis jam a mille annis pro Christo passi tabulam in templo societatis Jesu Gandavi a Petro Paulo Rubbenio coloribus olim expressam nunc a se æri incisam D.D : Cornelius van Caukercken 1657). Non décrites : P. Spruyt ; Anonyme.

Dans les appartements du couvent des Jésuites, à Gand, étaient conservés deux tableaux en grisaille par Rubens, le buste de St. Liévin et le dessin d'une châsse, ayant servi de modèle à la tête en argent et à un reliquaire renfermant la tête du même saint. Ils étaient peints sur toile et mesuraient, le premier, 94 cm. de hauteur sur 70 de largeur, le second, 65 cm. de hauteur sur 52 de largeur. Ils furent vendus à Gand, avec les tableaux provenant des collèges des Jésuites de la Flandre, le 5 mai 1777 (Catalogue des tableaux des Jésuites, à Gand, nos 2 et 3). Le catalogue de la même vente mentionne sous le no 62 : « L'esquisse du tableau de P. P. Rubens représentant le Martyre de St. Liévin, fort bien rendue. Papier collé sur bois. H. 52 cm. L. 65 cm. » Cette esquisse était attribuée à Jordaens (!). Nous avons encore rencontré une fausse esquisse de dimensions plus grandes.

Voir planche 159.

Sainte Lucie.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites à Anvers (Voir no 29).

---

(1) CH. PIOT : *Les tableaux des collèges des Jésuites supprimés en Belgique.* P. 6. Le catalogue du Musée de Bruxelles appelle l'acquéreur Paillet et donne comme prix d'achat la somme de 9000 florins de change.

470. SAINTE MADELEINE REPENTANTE.

Vienne. Musée impérial, 1161.
Toile. H. 205, L. 157.

AINTE Madeleine, vêtue d'une robe de satin blanc, est assise à droite du tableau, les bras étendus et les mains jointes par un geste de profond désespoir ; ses cheveux sont dénoués, ses yeux en pleurs, levés au ciel. Son corsage ouvert montre la gorge opulente. Ses jambes sont croisées, un de ses pieds nus est posé sur un coffret de bijoux, renversé et ouvert, d'où s'échappent un peigne, un blaireau, des colliers et d'autres objets de toilette. A côté d'elle, sa sœur Marthe, les mains posées sur la ceinture, la tête couverte d'un voile, regarde de travers, avec étonnement et méfiance, la belle pécheresse. Au fond, à droite, une lourde draperie rouge ; à gauche, une balustrade et une échappée de vue sur le ciel.

La tête et les bras de la Madeleine sont de la main de Rubens, les draperies, les accessoires et la figure de Marthe sont retouchés par lui.

Le tableau date de 1620 environ. Il fut acheté par Joseph II, en 1786, du comte Nostitz, à Prague.

Dans la vente Jacques De Wit (Amsterdam, 1755), parut une « Marie Madeleine dans son repentir et après sa conversion, » deux figures de grandeur naturelle (H. 7 pieds, L. 5 pieds 3 pouces). Le tableau fut adjugé à 180 florins à Paul Schukking. C'est probablement celui du Musée de Vienne.

Le Musée de Cassel (n° 87 ; Toile, H. 192, L. 148) possède une copie de ce tableau, conforme à l'original, sauf les bijoux qui sont autrement disposés. Elle se trouve déjà mentionnée dans l'inventaire de ce musée, datant de 1749.

Le catalogue des tableaux délaissés par Rubens mentionne, sous le n° 86 : « Une Magdaleine, figure entière. » L'édition anglaise la mentionne en ces termes : « Une Madeleine de grandeur naturelle, sur panneau. »

Dans la mortuaire de Rubens, on vendit à Jean Baptiste Van Lemens une copie de la *Madeleine*, au prix de 36 florins. C'est peut-être l'exemplaire de Cassel. Il appartenait pour moitié aux fils de Rubens du premier lit et avait donc été fait avant 1626 (1).

Le Musée de Schwerin (n° 900 ; Toile H. 101.5, L. 73.5) possède une copie de la Madeleine du tableau de Vienne, vue jusqu'au genoux.

(1) P. GÉNARD : *Succession de P. P. Rubens*. Bulletin des Archives d'Anvers. II, 82.

Au siècle dernier, il y avait au château *het Loo* un tableau, représentant une Madeleine fortement affligée, aux deux tiers de la grandeur naturelle. Elle se jette en arrière ; auprès d'elle, des bijoux ; dans le fond, un rocher.

Le Musée de l'Ermitage, à St. Pétersbourg, possède un dessin attribué erronément à Rubens, représentant la même composition que le tableau de Vienne, avec quelques variantes dans les bijoux.

Au Musée de Turin (nº 343) se trouve une copie de la tête de la Madeleine (Toile. H. 67, L. 54). Elle a été gravée par Ant. Costa (V. S. 58) et photographiée par un anonyme.

Gravures : V. S. 53, Anonyme (L. Vorsterman exc.) ; 54, Anonyme ; 55, Cl. Goyrant. Non décrite : E. Yon (gravure sur bois dans la *Gazette des Beaux-Arts*. 1869, II, 289). Dans la gravure publiée par Vorsterman, les bijoux sont autrement disposés que dans le tableau.

Photographie : (Tableau du Musée de Vienne) Miethke ; (Tableau du Musée de Cassel) Anonyme ; (Dessin du Musée de St. Pétersbourg) Roettger; Braun.

Voir planche 160.

471. SAINTE MADELEINE DANS UN PAYSAGE.

Dulwich. Collège, 182.
Panneau. H. 73,5, L. 73,5.

Une jeune femme, sous les traits d'Hélène Fourment, est assise sur un banc de rocher, au pied d'un arbre, les mains jointes sur les genoux, le haut du corps incliné en avant, la tête tournée de trois quarts vers le spectateur. Elle porte une jaquette gris bleuâtre, une jupe vert pâle ; un manteau bleu foncé, à doublure jaune, est déposé contre l'arbre. Ses cheveux, frisés sur les tempes, sont ramenés et coupés droit sur le front. A droite, on voit un rocher massif ; à gauche, un arbre et une échappée de vue ; dans le paysage, par terre, une gourde renversée.

C'est une peinture légèrement brossée, d'un ton très clair. Malgré cela, le tableau est assez médiocre ; il manque d'invention et d'expression caractéristique. Il y a là une jeune femme, bien nourrie, pleine de force et de santé, plutôt qu'une pénitente contrite.

Le travail est de la main du maître et date de 1635 environ.

Photographie : Morelli.

472. SAINTE MADELEINE REPENTANTE.

New-York. Collection Hermann Linde.
Toile. H. 173, L. 115.

La Madeleine est assise contre un rocher ; à gauche, on a une échappée de vue sur le paysage chaudement éclairé. Elle lève les yeux en larmes vers le ciel ; ses cheveux sont deliés et retombent sur le dos. La main gauche est repliée sur la poitrine. Un des pieds est posé sur une tête de mort, dans laquelle passe un serpent. La main droite tient une draperie rouge qui recouvre les reins, un léger tissu blanc couvre la taille et entoure le bras droit. Dans le paysage, deux cerfs paissent et un troisième se désaltère à l'eau d'une rivière.

La Madeleine est vue de front ; ses chairs opulentes ont une blancheur éclatante, très finement nuancée. Les formes sont peu nobles, mais l'expression de la tête est profonde. La figure est entièrement peinte de la main de Rubens. Les accessoires sont d'un collaborateur ; le paysage de Luc Van Uden. Rubens a jeté dans le ciel les traînées de chaude lumière qu'on y remarque.

Hélène Fourment a servi de modèle. Le tableau date de 1635 à 1640 et a beaucoup de rapport avec la *Ste. Cécile* du Musée de Berlin qui date de la même époque.

Une répétition réduite ou une esquisse de cette *Madeleine* se trouvait dans la vente Horion ; elle était haute de 50 centimètres et large de 34 centimètres.

Dans la collection du roi de Prusse, au vieux château, à Berlin, se trouve un tableau (H. 188, L. 258), où la même Madeleine est assise dans un grand paysage rocheux. A droite, deux anges, dont l'un regarde une fiole lacrymale et dont l'autre tient un crucifix. A gauche, deux anges, dont l'un tient un paquet de verges, l'autre une discipline.

C'est une copie de la *Madeleine* de la collection Linde, avec des figures ajoutées à droite et à gauche, comme cela se voit dans beaucoup de copies d'après Rubens, faisant partie de la galerie de Sans-Souci. Elle provient de la vente Gérard Hoet (La Haye, 1760, n° 29), où elle fut adjugée à 400 florins.

Gravure : V. S. 57 (Le tableau de la vente Horion), N. v. D. Bergh (Inscription : Gravée d'après le tableau original de P. P. Rubens, 1 pied 1 pouce de large, 1 pied 7 pouces de haut).

473. SAINTE MADELEINE SE PRÉPARANT A RENONCER AU MONDE.

AINTE Madeleine, légèrement penchée, est debout devant une table, recouverte d'un tapis richement coloré, à franges d'or, sur laquelle se trouvent deux livres, l'un fermé, l'autre ouvert et debout sur le premier. La sainte est vêtue d'une robe écarlate ; ses cheveux châtains sont défaits ; l'épaule droite est découverte, de même qu'un des seins, à moitié caché sous un linge blanc. Dans sa robe relevée, elle porte des bijoux, spécialement des colliers et des bracelets. La robe inférieure noire pend jusque sur le pied droit, dont on distingue la partie supérieure nue. Dans le fond, une lumière douteuse. Les traits de la Madeleine sont fort beaux, les cheveux frisonnants sont ramenés sur le front. C'est évidemment Hélène Fourment qui a servi de modèle et le tableau doit dater de 1635 environ.

Il se trouvait autrefois dans l'église St. Jacques, à Bruges. Il a disparu et a été remplacé par une copie (H. 187, L. 130) faite par Duhamel (1). Nous n'avons vu que cette copie.

Par les héritiers de Rubens une copie de Marie Madeleine, vêtue de rouge, fut donnée à Herman Denyt (2).

Gravure : V. S. 59, P. Spruyt. Dans cette estampe, la sainte est représentée jusqu'aux génoux.

Sainte Madeleine repentante.

Il existe une eau-forte attribuée à Rubens et représentant la Madeleine repentante (V. S. 56. Le premier état est sans inscription ; le second est singné : P. Paul Rubens).

La sainte est agenouillée auprès d'un rocher ; une forte clarté tombe sur elle. Elle est nue jusqu'à la ceinture et lève le visage tout en pleurs vers le ciel. Avec un geste de désespoir, elle tire ses cheveux de la main droite

(1) *Inventaire des objets d'art de la Flandre occidentale.* Bruges, 1852. P. 285.

(2) Item aen Herman Denyt, by accorde gegeven, twee copyen deen daer den Hertoge van Bocquingam ten hemel opgeheven wort, ende dander van Maria Magdalena int root gecleet, ende dat doordyen den heer afflyvigen gehouden was hem een schilderye te retocqueren, dienende hier p. memorie (P GÉNARD : *Succession de P. P. Rubens.* Bulletin des Archives d'Anvers. II. 86).

tout en les retenant de la gauche, de façon qu'il lui soit impossible de les arracher ou de se faire du mal.

Dans la vente Wauters (Bruxelles, 1794), on adjugea à 32 florins : « La Madeleine au désert s'arrachant les cheveux. Esquisse telle qu'elle est aussi gravée par Rubens. » (H. 65, L. 52 centimètres.)

Une gravure portant le nom de Rubens représente la Madeleine agenouillée sur un bloc de rocher, les jambes et les seins nus, une draperie grossière autour du milieu du corps, les cheveux tombant sur les épaules. A droite, on voit une grotte ; à gauche, une gloire céleste. Son attitude est celle du repentir ; elle a une main sur la poitrine, une autre levée.

Gravure : V. S. 61, Anonyme (C. Galle exc.).

474. SAINTE MADELEINE EN EXTASE SOUTENUE PAR DEUX ANGES.

Lille. Musée, 461.
Toile. H. 295, L. 220.

Dans un paysage esquissé à larges traits, la Madeleine est couchée à terre, la tête rejetée en arrière. Deux anges se tiennent à ses côtés ; l'un, à gauche, la soutient sous les bras ; l'autre la tient par la main. La sainte est vêtue d'un simple vêtement blanc qui laisse à découvert un des seins ; ses yeux semblent près de s'éteindre ; ses cheveux déliés retombent sur les épaules ; à ses pieds se trouvent une cruche renversée et une tête de mort. L'ange qui la soutient la regarde avec une expression de pitié et d'affection ; l'autre lève les yeux au ciel d'où descend un rayon qui vient frapper la sainte. L'ange de droite porte une draperie rouge, celui de gauche une draperie bleue, aux reflets clairs. C'est un travail d'élève dont Rubens a retouché les chairs, ainsi que la draperie blanche de la Madeleine, et où l'on ne trouve à louer que la pose hardie et belle de la Madeleine. Le paysage est de Wildens. La date est incertaine, vu la petite part que le maitre a prise à l'œuvre ; elle tombe probablement après 1630.

Le tableau fut fait pour l'église des Récollets à Gand ; il s'y trouvait à côté du maître autel, vers l'évangile. Enlevé, en 1794, par les commissaires de la république française, il fut donné, en 1801, au musée de Lille.

Une copie attribuée à De Crayer se trouve à l'église St. Jean, à Dunkerque.

Gravure : V. S. 62, Pet. De Bailliu.

Voorhelm Schneevoogt (n° 60) cite encore une Madeleine, gravée par Pierre De Bailliu, jetant ses bijoux de la main droite et tenant un crucifix de la gauche. Sans nom de peintre.

Voir planche 161.

Buste de Sainte Madeleine.

St. Pétersbourg. Ermitage, 548.
Étude. Panneau. H. 63, L. 49.

Buste de femme en extase, la tête tournée vers la droite, vue de profil, le regard au ciel, les cheveux rejetés en arrière, draperie blanche à reflets sur les épaules.

Pièce douteuse, probablement d'un habile pasticheur. Acquise par l'impératrice Catherine II.

Photographie : A. Braun ; Anonyme.

Sainte Madeleine.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites, à Anvers (Voir n° 22).

Sainte Marguerite.

Sujet d'un des plafonds de l'église des Jésuites à Anvers (Voir n° 33).

La même sainte a été gravée d'après un dessin de Rubens par P. De Bailliu (V. S. 63, Petrus De Bailliu fecit et excudit, P. Rubenius delin).

Saint Martin partageant son manteau.

Windsor Castle. — Collection royale.

Le saint est à cheval accompagné de deux cavaliers. De son épée, il coupe un pan de son manteau et l'abandonne à un mendiant. Par terre un second mendiant. A droite, une pauvresse est debout avec deux enfants. Le tableau est mis erronément au nom de Rubens. Il est absolument certain que c'est une œuvre de la jeunesse de Van Dyck, faite lorsque l'élève

fréquentait encore l'atelier de Rubens. Les carnations pâles, aux ombres bleuâtres, le dos brun du mendiant et la figure brune de la pauvresse, la tête blême et flasque de St. Martin ne furent peints à aucune époque par Rubens et ne peuvent avoir été peints par Van Dyck qu'avant son départ pour l'Italie.

Waagen avait commencé par attribuer le tableau à ce dernier maître, mais il se rallia plus tard à l'opinion de Smith qui y vit un travail de Rubens ; toutefois, les deux auteurs admettent une collaboration de Van Dyck. Le tableau se trouvait dans la mortuaire de Rubens et la *Spécification des peintures*, N° 234, le mentionne sous le nom de Van Dyck.

Walpole dit qu'il fut vendu au prince de Galles, père de Georges III, par Bagnol qui l'avait trouvé en Espagne.

On sait que Van Dyck traita le même sujet dans son célèbre tableau de l'église de Saventhem. Dans cette dernière composition, il a omis la mendiante avec ses enfants.

Gravures : V. S. 110, C. Galle ; 111, Thomas Chambars, 1766 ; 112, W. St. Worlington ; 113, William Walker. La tête du pauvre qui se lève est empruntée à Raphaël et a été gravée séparément par Blooteling (V. S. Portraits, 292).

Sainte Martine.

Volet de la *Résurrection* du Christ, à la Cathédrale d'Anvers (Voir N° 335).

Cette sainte, telle que Rubens l'a représentée sur le monument de Jean Moretus, a été gravée par Schelte a Bolswert sous le nom de *Ste. Barbe* (V. S. 23) et par Luc. Vorsterman sous celui de *Ste. Catherine*, d'après un marbre antique (V. S. 34). Seuls les attributs ont été changés.

475. SAINT MATHIEU ÉCRIVANT L'ÉVANGILE.

AINT Mathieu, dont on ne voit que le buste, tient d'une main un livre ouvert, de l'autre une plume. Il regarde un ange, sous la figure d'un enfant, qui lui dicte son évangile en appuyant l'une main sur l'épaule, l'autre sur le livre du saint.

Le tableau appartenait a sir Joshua Reynolds lorsqu'il fut gravé par Caroline Watson ; en 1795, il fut vendu dans la collection du célèbre peintre anglais à 70 guinées.

Gravure : V. S. 109, 114, 115, Caroline Watson (Engraved from the original picture in the collection of sir Joshua Reynolds).

Saint Michel terrassant les anges rebelles.

Voir Nos 86 à 93.

476. SAINT NORBERT.

SAINT Norbert, vu de face, vêtu de ses habits de prélat, debout sur un piédestal, tient l'hostie d'une main et une double crosse abbatiale de l'autre.

Gravure : V. S. 119, P. Clouwet (P. P. Rubens pinxit, Huberti excudit).

477. LA CONVERSION DE SAINT PAUL.

Bristol. Collection de sir Philip Miles.
Toile. H. 244, L. 350.

DANS le haut du tableau, le Christ apparaît dans les nuages, levant la main droite, avec un geste et une expression de colère et de menace. Il prononce les paroles que le graveur a fait sortir de sa bouche : « Saul, Saul, pourquoi me persécutes-tu ? » A sa vue, une terreur extrême s'est emparé d'un groupe de quatre cavaliers qui chevauchaient sur la route de Damas. Le personnage principal, Saul, le futur prédicateur de l'Évangile, les jambes et la tête nues, la poitrine couverte d'une cuirasse, est jeté par terre et est couché sur le dos, les yeux fermés, les mains étendues. L'une de ses jambes est encore appuyée sur le dos du cheval, qui s'est abattu et touche la terre du genou. Saul semble évanoui, anéanti, résigné et dit : « Seigneur que veux-tu que je fasse ? » Le second des cavaliers porte un casque et tient une lance à la main ; il est emporté par son cheval qui rue violemment. Le troisième cavalier porte un turban ; il a de la peine à se tenir sur son cheval qui se cabre, effrayé par l'apparition miraculeuse. Le quatrième, coiffé d'un casque, porte le drapeau et étend les deux bras en signe de surprise. Lui et son cheval sont des figures accessoires. En dehors des quatre cavaliers, il y a encore six piétons sur le tableau. Trois

se trouvent au milieu ; l'un deux se met en devoir de relever Saul ; les deux autres regardent l'apparition avec la plus vive frayeur. Le quatrième, un soldat, se trouve à l'extrême gauche ; près de lui, on voit la tête et les deux pattes de devant d'un chien ; les deux autres, des figures fort accessoires, se voient à gauche.

La composition, suivant Smith *(Catalogue.* II, 774), est extraordinairement grandiose. « Une lumiére brillante, émanant du Sauveur, tombe sur le groupe du centre, et produit un effet terrifiant et sublime. A quelque point de vue que l'on considère cette superbe production, que l'on ait égard à la composition, au dessin, à la richesse et à l'éclat du coloris, ou à la hardiesse magistrale de l'action, l'esprit et l'œil du spectateur s'y arrêteront avec un vrai plaisir et l'on avouera que c'est une œuvre de la plus haute et de la plus réelle excellence. »

Waagen en parle avec non moins d'enthousiasme et l'appelle un chef d'œuvre : « Rubens se montre ici, dit-il, non seulement avec son ardeur ordinaire, mais avec une sobriété de forme et de coloris inaccoutumée. Ce dernier est d'une profondeur, d'une force et d'une clarté étonnantes. L'exécution est soutenue et soignée (1). »

Nous n'avons pas vu le tableau, mais, à en juger d'après la gravure, la manière dont le sujet est traité et l'analogie frappante que la composition présente avec celle des *Chasses aux Lions* de Munich et de Dresde, nous croyons pouvoir assigner, avec une certitude suffisante, les années 1616 à 1618 comme date de son exécution.

Le tableau a appartenu à M. de Montesquieu, dont la famille le céda à M. Delahante. M. Hastings-Elwyn en devint possesseur en 1806. De sa collection, il passa dans celle de R. Hart Davies, au prix de 4000 guinées. Il fut mis en vente chez M. Christie, en 1810, et adjugé au prix de 2550 guinées.

La collection de sir Philip Miles à Bristol, dans laquelle il se trouve maintenant, fut présentée en vente chez MM. Christie, Masson et Wood, à Londres, le 28 juin 1884. La *Conversion de St. Paul*, fut retirée à 3300 guinées.

Waagen fait observer que la figure de St. Paul étendu par terre rappelle heureusement l'Ananias de Raphaël ; la plupart des chevaux et des hommes se retrouvent, avec plus ou moins de variantes, dans les *Chasses* que nous venons de désigner.

(1) WAAGEN : *Treasures of Art in Great Britain.* III, 186.

Gravures : V. S. 468. Nouveau Testament. S. a Bolswert (Dédicace : Illustrissimo ac Reverendissimo Domino, D. Antonio Triest, Gandensium, Dei gratia, Episcopo, S. Bavonis Domino, Everbergensi Comiti etc. Doctorum Mæcenati, omnium ingenuarum artium admiratori, laudatori, in Ecclesiam profuso, in pauperes benefico, in nobiles benigno, in omnes comi. a cujus manu nullus irremuneratus abiit, nullus mœrens et spe sua frustratus, cum etiam absentium lacrymas munificentiæ suæ sponsia detergere consueverit. vero Apostolicæ doctrinæ et vitæ, heredi. magni Paulli amatori, imitatori, e Saullo Paullum S. a Bolswert MM. DD. SS) ; 469, Pe. Crevolus ; 470, Ragot ; 471, Anonyme (chez Hecquet, à Paris) ; 472, Wilh. de Broen ; 473, Anonyme (Gasp. Huberti exc.).

Jan Vos a fait une pièce de vers sur le tableau. Il n'a probablement vu que la gravure (1).

Voir planche 162.

477[1]. LA CONVERSION DE SAINT PAUL.

Munich. Pinacothèque, 733.
Esquisse. Panneau. H. 95, L. 121.

SAINT Paul est renversé sur le dos. Son cheval brun est maintenu par un domestique, tandis que deux autres serviteurs s'empressent au secours de leur maître. Un cheval blanc se dresse au milieu de la composition ; un homme se suspend à sa crinière. A droite, une masse de piétons et de cavaliers terrifiés ; à gauche, un cavalier dont le cheval rue et un autre dont le cheval s'enfuit, affolé de terreur. L'esquisse est riche en couleur et pleine de force. Le plus vif contraste s'y remarque entre la clarté répandue dans le ciel et sur le cavalier renversé, et l'ombre qui règne dans les autres parties. Du côté droit, la peinture est un peu dure de ton et de lumière, comme si une autre main y avait touché. L'esquisse semble former un pendant de celle de la *Défaite de Sennachérib*, appartenant au même musée.

Le peintre n'a presque rien conservé de ce premier projet dans son tableau définitif. Dans ce dernier, on retrouve seulement le Christ apparaissant dans les nues, St. Paul étendu par terre, secouru par ses serviteurs, le

(1) *Alle de gedichten van Jan Vos*, Amsterdam, 1726. I, 326.

cheval qui rue et le cheval qui se cabre. Les motifs principaux : les chevaux terrifiés et fuyant, les hommes épouvantés et levant les yeux au ciel, ont été conservés, mais le nombre des personnages et leurs attitudes ont été profondément modifiés.

Gravure : C. Piloty (lithographie).

Photographie : Fr. Hanfstaengl.

La galerie du duc de Westminster renferme une esquisse (N° 51. Panneau, H. 43, L, 27,5) représentant la *Conversion de St. Paul* et attribuée faussement à Rubens. On y voit St. Paul renversé sur le dos et gisant à terre, tandis que son cheval se cabre et de la croupe touche la terre. A droite, un cheval qui se dresse effrayé et deux hommes dont l'un vient au secours de Saul, tandis que l'autre se couvre des mains les yeux éblouis par la clarté, répandue par le Christ qui apparait dans les airs.

Waagen (1) vit chez W. Russell une troisième esquisse, différente du tableau de la galerie de Miles. Il la dit lestement touchée, mais ne nous apprend point si la composition rappelle l'esquisse de Munich.

Dans la vente de Jullienne (Paris, 1767), une esquisse de la *Conversion de St. Paul* (Panneau, H. 13 pouces, L. 19) fut adjugée à 127 livres 19 sous.

Dans la vente Lempereur (Paris, 1773), une esquisse du même sujet (17 pouces sur 19) fut adjugée à 611 francs.

Dans la vente du prince de Conti (Paris, 1777), la même esquisse monta à 800 francs.

Dans la vente Schorel (Anvers, 1774), une esquisse de la *Conversion de St. Paul* (Panneau, H. 12 1/2 pouces, L. 17 1/2 pouces) fut adjugée à 62 florins. Eu égard aux dimensions, cette dernière paraît être la même que celle de la vente de Jullienne.

Dans la vente du baron de Willebroeck (Bruxelles, 1781), une esquisse haute de 19 et large de 25 pouces fut adjugée à 300 florins

478. LA DÉCAPITATION DE SAINT PAUL.

Le Saint est agenouillé sur une hauteur ; à droite, un bourreau, vu de dos, le tient par le bras et a dégainé l'épée, prêt à le décapiter ; à gauche, une femme lie autour de la tête du martyr un bandeau qui doit lui couvrir les yeux ; du même côté, contre le cadre, se trouvent

(1) *Treasures of art.* IV. 185.

trois soldats romains ; le premier, s'appuyant sur sa lance, est coiffé d'un casque ; le second, tenant également une lance, est couvert d'une peau de tigre ; le troisième est nu-tête. Derrière le monticule, on aperçoit de nombreux soldats. Dans le haut des airs, trois anges descendent apportant une couronne et une palme au martyr. Dans le bas, à droite, deux soldats romains, dont l'un est à cheval et dont l'autre s'appuie sur sa lance, surveillent le supplice; à gauche, un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants, compâtissants et attendris, assistent au supplice. Le tableau était cintré dans le haut.

Au premier aspect, on est frappé de la ressemblance que présente cette composition avec le *Martyre de Ste. Catherine* de Rubens. Dans toutes les deux, on voit de dos le bourreau tenant le glaive et une femme entourant d'un bandeau la tête des martyrs. Le soldat casqué, vu de dos, et la femme portant son enfant rappellent ceux du *Portement de la Croix ;* le cavalier qui regarde le supplice, tandis que son cheval courbe la tête, se retrouve dans le *Calvaire* du musée d'Anvers.

Voici ce qu'annote un ancien curieux des choses de l'art à propos de cette œuvre : « Dans le couvent de Rouge-Cloître, située dans la forêt de Soignes, près de Bruxelles, il y avait un tableau de Rubens, représentant la *Décapitation de St. Paul.* L'apôtre était agenouillé sur une montagne, les yeux levés au ciel, a côté de lui se tenait le bourreau qui le saisissait. Derrière la montagne, des soldats, dont on voyait la tête et une petite partie du corps ; devant la montagne, il y avait plusieurs femmes dont quelques-unes avec des enfants, prêtes à recueillir, au moyen de linges, le sang versé ; celles-ci étaient de grandeur moitié naturelle. Du ciel descendaient des anges apportant la couronne et la palme du martyre. Lorsque l'armée française s'approcha de Bruxelles, en 1696, les religieux de Rouge-Cloître ont refugié ce tableau dans l'église de Ste. Catherine ; ne l'y croyant pas en sûreté, ils le transportèrent dans la chapelle de St. Éloi, où il fut détruit par les bombes (1). »

Cette description, faite de mémoire, est assez exacte, comme on peut s'en convaincre en la comparant aux diverses reproductions qui nous ont été conservées de ce tableau.

Ces reproductions consistent en une esquisse que possède M. Holford de Londres, un dessin conservé à la National Gallery de la même ville,

(1) Smyers cité par Mols. M. S. 5733 p. 154.

et une gravure du maître-autel de l'église des Dominicains à Anvers, où l'on voit la même composition comme retable.

Cet autel a été gravé par Pierre Verbruggen le jeune. D'après l'inscription de la gravure François van Sterbeeck donna les plans de l'autel, Pierre Verbruggen et son fils le sculptèrent ; ce dernier le grava. L'autel porte la date de 1670. Comment se fait-il, que dans la gravure de cet autel d'une église d'Anvers, nous voyons le *Martyre de St. Paul* qui, peu de temps après, se trouvait à Rouge-Cloître et périt, en 1695, à Bruxelles ? Pourquoi n'y voyons nous pas *le Monde protégé par St. Dominique et par St. François* qui servait de retable au 18e siècle ?

Il faut admettre ou bien que cet autel possédait deux tableaux, qui étaient exposés alternativement, comme cela se faisait également dans l'église des Jésuites à Anvers, ou bien que le graveur a représenté, sur l'autel, un des tableaux qui ornaient l'église. Quoiqu'il en soit, l'exemplaire de l'église des Dominicains à Anvers était une copie. Descamps, qui le vit en 1768, l'attribue à Boeyermans et l'appelle « beau comme de Van Dyck. » En 1763, Mensaert l'attribue au même artiste. Il fut enlevé sous la république française et transporté à Paris. De là il fut, plus tard, dirigé sur un musée de province. La liste générale des tableaux arrivés de Paris, dressée par M. Lavallée, indique le musée de Toulouse comme le dépôt qui le reçut (1). Le conservateur, M. J. Garipont, nous écrit que ce musée ne l'a jamais possédé. En effet, il ne figure ni dans le catalogue de ce dépôt ni dans la liste des tableaux qui y furent envoyés sous le premier empire.

Les marguilliers de l'église St. Paul le redemandèrent en 1815. Aucune suite ne fut donnée à cette requête.

478[1]. LA DÉCAPITATION DE SAINT PAUL.

Londres. Collection Holford.

Esquisse. Panneau cintré. H. 36, L. 24.

Une esquisse du tableau précédent figure dans la collection Holford. Elle présente des différences avec le tableau. Le soldat à cheval se trouve dans la partie supérieure à gauche ; dans le bas, il n'y a que cinq spectateurs, femmes et enfants, tandis que dans le tableau on en comptait huit.

(1) PIOT : *Rapport*. P.P. 299, 301, 317.

L'esquisse nous semble postérieure à 1630 et le tableau fut probablement exécuté vers la même époque que le *Portement de la Croix,* datant de 1637.

Saint Paul.

Pendant du *St. Pierre* dans le cabinet Steengracht, à La Haye.

L'une des figures du tableau *St. Pierre et St. Paul* de la Pinacothèque de Munich. (Voir *Saint Pierre et Saint Paul).*

479. SAINT PÉPIN ET SAINTE BÈGUE SA FILLE.

Vienne Musée impérial, 1179.
Panneau. H. 92, L. 76.

Sur un même tableau, deux portraits vus jusqu'aux genoux. Ste. Bègue est vêtue d'une robe de couleur rouge clair, découpée sur la poitrine, garnie de fourrures aux manches. Sur ses cheveux blonds, elle porte un voile en mousseline blanche ; autour du cou, un collier de perles. L'une main repose sur la ceinture, l'autre tient la robe. C'est une figure douce et belle, dont la chair molle rougit délicatement, et qui ne fait songer en rien à l'austérité du cloître. St. Pépin, vêtu de brun, a la figure chaudement colorée, d'un ton doré ; ses traits sont fermes, tout dénote chez lui la force comme tout indique la grâce chez sa fille. D'une main, il entoure la taille de sa compagne. Il porte sur la tête un étrange bonnet de fourrure, se relevant en cornes sur les tempes et laissant descendre deux bouts rattachés sur la poitrine.

Le tableau est entièrement de la main de Rubens. Il date de 1625 environ et fut vendu en cette année au duc de Buckingham. Dans le catalogue de la collection de cet homme d'état, il est mentionné comme suit : *la Duchesse de Brabant avec son amant* (1).

A la vente de la galerie du duc de Buckingham, il fut probablement acheté par l'archiduc Léopold-Guillaume. Il se trouve mentionné dans la galerie de Prague en 1718 et fut transféré à Vienne en 1721 ou en 1723. Il fut emporté à Paris, en 1809, et rendu en 1815.

(1) *A catalogue of the curious collection of pictures of George Villiers, duke of Buckingham by* BRION FAIRFAX. Londres, 1758, p. 15, n° 10.

Il est clair que le tableau fait bien plutôt songer à un couple marié ou amoureux qu'à un père avec sa fille. Ce qui lui a fait donner la dénomination arbitraire qu'il porte au musée de Vienne, c'est l'inscription sous la gravure de François Van den Steen. Ce texte dit que les personnes représentées sont St. Pépin, premier duc de Brabant, et sa fille Ste. Bègue, fondatrice du couvent des nobles vierges, chanoinesses à Andenne, près de Namur, dessinés par Rubens, d'après d'antiques tableaux. Il est effectivement certain que Rubens a peint ces figures d'après des peintures anciennes, les costumes sont ceux de l'époque de Jean Van Eyck, mais nous ne savons quels sont les personnages représentés, ni pourquoi Van den Steen leur a donné le nom qu'ils portent actuellement.

Il existe de ce tableau une ancienne copie dans le musée de Douai. Dans la vente Servais (Bruxelles, 1775), les portraits de « Sigisius et Begghe » (H. 5 pieds 3 pouces, L. 3 pieds 8 pouces) furent adjugés à 102 florins.

Gravures : V. S. 121, Francisc. Van den Steen (Dédicace : Clarissimo præstantissimoque Viro, D. Philippo de Valkenisse, Jurisconsulto, Primario Urbis Antverpiæ secretario, et Archivi Urbici Custodi, Patriæ Antiquitatis studiosissimo, hanc S. Pipini, I. Brabantiæ ducis, ejusque Filiæ, S. Beggæ, Ducis III. Illustrium Virginum Canonicarum Andanæ, apud Namurcum, Fundatricis effigies, a Petro Paullo Rubenio, Equite, e priscis tabulis delineatus, Cura sua æri incisas, Lub. Mer. Dedicabat Franc. Van den Wyngaerde) ; 122, A. Prenner, 1732 ; 124, J. Krepp. Non citée : Stampart et Prenner.

Th. Matham a gravé séparement les mêmes personnages sous le nom de H. Van Eyck (V. S. 123). Rubens possédait de Jean Van Eyck deux portraits, le mari et la femme, qui sont mentionnés sous les n°s 179 et 180 de la « Spécification des peintures » trouvées à sa maison mortuaire.

Voir planche 163.

St. Philippe de Néri.

Voorhelm Schneevoogt mentionne, sous le n° 125, une estampe représentant St. Philippe de Néri, gravée par Corneille Galle. Dans le catalogue de la vente Crozat (Paris 1741), on trouve mentionné, sous le n° 844, un dessin représentant St. Philippe de Néri par Rubens.

St. Pierre.

Volet de la *Pêche miraculeuse* à l'église Notre-Dame de Malines (Voir

n° 249). Les *St. Pierre* et *St. André* des volets de la *Pêche miraculeuse* ont été gravés sur une même planche par P. Spruyt (V. S. Saints 126).

Voorhelm Schneevoogt (n° 129) cite encore un *St. Pierre* gravé par J. Schmutzer, sans nom de peintre. Le saint pose la main droite sur la poitrine, enveloppée dans une draperie, et regarde le ciel. L'attribution nous semble douteuse. La gravure reproduit probablement un tableau qui s'est trouvé au musée de Brunswick (1). Plus douteuse encore est l'attribution que l'on lit sur une petite gravure, représentant une tête de St. Pierre, les yeux levés vers le ciel, exécutée par J. de Meere et portant l'inscription « d'après l'original du fameux Rubens chez J. de Meere le fils. »

480-481. SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

La Haye. Cabinet de M. Steengracht van Duyvenvoorde.
Deux pendants. Panneau. H. 60, L. 45,5.

AINT Pierre, en buste, vu de trois quarts, a la barbe et les cheveux gris ; il porte un vêtement bleu gris, une draperie jaune. De la main gauche, il tient deux clefs ; de la droite, un livre. Tableau rudement brossé, d'un ton clair, sans beaucoup d'expression.

St. Paul, en buste, vu de profil, a la barbe et les cheveux gris ; il porte une draperie rouge, jetée sur l'épaule. Il tient de la main gauche une épée, soulevée à la hauteur de la bouche. Même facture que le St. Pierre, mais plus de force d'expression, de lumière et de couleur.

Avant la Révolution française, la cathédrale de Bruges, dédiée à St -Donat, possédait deux tableaux de Rubens, représentant St. Pierre et St. Paul, en buste : ils étaient encadrés dans un tabernacle d'argent, et n'étaient exposés au public que pendant les grandes fêtes ; le reste de l'année, ils étaient conservés dans la sacristie. Descamps en dit : « Ce ne sont que des bustes que je considère au nombre des plus beaux ouvrages du maître, la nature n'offre rien de plus beau, les caractères de ces têtes sont sublimes, les formes fixées avec la plus grande correction et le faire le plus facile, la fraîcheur de la vraie et de la belle couleur feroit croire que ces tableaux sortent de la main de l'artiste (2). » Reynolds par contre dit qu'ils n'offrent une bonne représentation

(1) PARTHEY : *Deutscher Bildersaal*, Rubens, 126.

(2) DESCAMPS : *Voyage*. P. 275.

ni de la nature individuelle ni de la nature idéale. « Ils ne paraissent, dit-il encore, avoir d'autre mérite qu'un bon ton de couleur et une grande légèreté dans le faire, qualités qui véritablement manquaient rarement à Rubens ; ils sont d'ailleurs insipides, sans grâce, sans dignité et sans le moindre caractère (1). »

Van Grimbergen dit que, peu d'années avant 1840, les tableaux furent vendus et le prix employé à secourir quelques ecclésiastiques pauvres (2).

Les bustes de *St. Pierre et St. Paul* que possédaient la cathédrale de Bruges sont probablement ceux qui se trouvent actuellement dans le cabinet de M. Steengracht van Duyvenvoorde.

Photographie : H. W. Wollrabe.

482-483. SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

UBENS devint membre de la confrérie des Romanistes, à Anvers, en 1609 ; le 1 juillet 1613, il en fut élu doyen. Pendant l'année de son décanat, il fit don à la confrérie de deux grandes effigies peintes de sa main sur panneau, représentant St. Pierre et St. Paul, ses patrons et ceux de la gilde. Ces peintures restèrent en possession de la confrérie jusqu'à l'époque de la Révolution française, et étaient gardées chez le directeur ou préfet (3).

Mols annote que de son temps, vers 1770, elles étaient exposées chaque année à l'église St. Georges, à Anvers, le jour de la fête des deux apôtres (4). Elles disparurent au temps de la Révolution française.

Smith *(Catalogue* II, 754, 755) dit que les deux pièces furent vendues, en 1798, dans la collection Bryan, à 40 livres sterling chacune.

(1) REYNOLDS : Œuvres. II, 233-234.

(2) *Historische Levensbeschrijving van P. P. Rubens.* 1840. P. 454.

(3) 1614. Ter eere van de glorieuse heylighen ende patronen van dezer confraterniteyt ende oock van den voorschreven deken, die met haere naemen ghenoemt is, zoo heeft denzelven (P. P. Rubens) de broederschap vereert met twee groote conterfytselen op panneelen, by zyne handt geschildert, representerende de voorschreven Heylighen Petrus ende Paulus, die overzulcx voortaen oock comen onder de specificatie van de meubelen de broederschap aengaende, die jaerlix gewoonlicken worden overgelevert aen den nieu gecosen deken (Note sur le registre de la confrérie des Romanistes. PH. ROMBOUTS ET TH. VALERIUS : *Les Liggeren de la gilde anversoise de Saint Luc.* I, 401).

(4) MOLS : M. S. 5735, n° 862.

484-485. SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

L'ÉGLISE des Capucins à Anvers possédait au siècle dernier deux tableaux, représentant St. Pierre et St. Paul.

Le premier, drapé à l'antique, tenait une clef dans la main gauche, levée à la hauteur de la tête, et une autre dans la main droite, abaissée. Il était vu de face, nu-tête et nu-pieds.

St. Paul, vu de trois quarts, nu-tête et nu-pieds, posait les deux mains sur le pommeau d'une épée appuyée par la pointe sur le sol. Tous les deux étaient représentés dans l'ouverture d'une arcade en plein cintre.

Les deux tableaux étaient placés contre la muraille de chaque côté du maître autel. Primitivement, ils masquaient l'ouverture des fenêtres du chœur (1). Descamps dit que c'étaient des figures bien posées, bien drapées, avec des têtes très belles (2). Reynolds est encore en contradiction avec son prédécesseur : « Ces tableaux, dit-il, n'ont aucune partie digne d'être admirée ; il n'y a pas même d'harmonie dans le coloris. La draperie jaune de St. Pierre ne se marie pas assez avec le fond, qui est d'une couleur froide, et celle de St. Paul, qui est pourpre, se perd dans le fond composé d'un ciel azur ; ce qui produit un ton lourd. »

Gravures : V. S. 127, Remoldus Eynhouedts (sur une feuille). Les deux saints ont encore été gravés à mi-corps par un anonyme, en deux feuilles (V. S. 120 et 128).

Voorhelm Schneevoogt mentionne, sous le n° 64 des *Allégories sacrées,* une petite gravure par A. Voet : « Jésus-Christ, dans une auréole, ayant le globe sur la main gauche, est assis entre St. Pierre et St. Paul, » sans nom de peintre.

(1) De twee stucken heden geplaetst aen de mueren by den Hoogen autaer ; en verbeldende in groot leven de Heylige *Petrus en Paulus*, princen der Apostelen zyn ook geschilderd door Rubens, tot meerder eer van syne Patroonen : sy plagten te dienen nevens den Autaer in de vensters der Choor ; waeruyt die meesterwerken zedert eenige jaeren zyn genomen om de beschaedingen daeraen te voorkomen (Poème flamand de Verdussen sur la vie et les œuvres de Rubens, avec notes. Manuscrit dans la collection de M. le chevalier Gustave van Havre. 8e cahier, p. 4).

(2) DESCAMPS : *Voyage*. P. 198.

(3) REYNOLDS : *Œuvres*. II. 299.

484[1]-485[1]. SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

St. Pétersbourg. Collection du prince Youssoupoff

Esquisse des deux tableaux précédents. Les figures ont environ un tiers de mètre de hauteur. Les têtes ont beaucoup d'énergie. Sur les draperies largement jetées, les couleurs sont légèrement indiquées. Les deux saints sont réunis, comme dans l'eau-forte d'Eynhoudts.

486. SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

Munich. Pinacothèque, 750.
Toile. H. 239, L. 186.

Les deux apôtres sont représentés en figures de dimensions plus grandes que nature. Au-dessus d'un vêtement bleu, St. Pierre porte une draperie jaune, en forme de toge antique. Dans la main gauche, levée à la hauteur de la tête, il tient une clef ; dans la main droite, levée à la hauteur de l'épaule, il tient une seconde clef. Un ange plane au-dessus de lui, portant les attributs des papes : une tiare d'or et une croix d'argent à trois branches. St. Paul porte un vêtement inférieur rouge et une draperie violette. Il pose les deux mains sur une épée dont la pointe est appuyée sur la terre. Derrière lui, un ange nu est debout portant un gros livre. Le St. Esprit plane entre les deux apôtres. Ils se tiennent à l'entrée d'un passage voûté, au travers duquel on aperçoit le ciel bleu. Ce sont de fières figures, largement dessinées et peintes. Elles ont, il est vrai, quelque chose de théâtral, mais ce défaut est bien compensé par leur pose et leur expression imposantes. Le St. Paul rappelle un peu le même personnage de Raphaël, mais les figures de Rubens sont plus fortes et plus ramassées que celle du maître italien.

Le tableau est un travail d'élève retouché par le maître.

Il fut probablement peint vers 1615 et se trouvait jadis dans la galerie électorale de Munich.

Le *St. Pierre* et le *St. Paul* sont, à peu de chose près, identiques aux effigies de ces saints, peintes par Rubens, pour l'église des Capucins, à Anvers, et gravés par Eynhoudts. Les têtes des saints sont tournées un peu différemment. Dans le tableau de Munich, St. Pierre tient la main droite levée à la hauteur

de l'épaule ; dans le tableau reproduit par Eynhoudts, l'apôtre laisse descendre la main jusqu'à la ceinture. Les anges et le St.-Esprit ne se retrouvent pas dans ce dernier exemplaire.

Sous le n° 158, le catalogue des tableaux délaissés par Rubens mentionne comme peint par lui un « St. Pierre et St. Paul sur toile. »

La collection Albertine de Vienne, n° 352, possède un dessin de cette composition fait par ou pour le graveur ; les têtes des deux saints y ont été modifiées.

Gravure : F. Piloty (lithographie).

Voir planche 164.

487. LE CRUCIFIEMENT DE SAINT PIERRE.

Cologne. Église de St. Pierre.
Toile cintrée. H. 310, L. 170.

La croix est retournée, de sorte que le saint est suspendu la tête en bas. La poitrine est gonflée, la tête est congestionnée, les pieds, dont l'un est déjà cloué au bois, sont, au contraire, devenus livides. Cinq bourreaux travaillent à attacher le saint à la croix. Le premier lui enfonce un clou dans le pied ; deux autres, dont l'un porte une cuirasse et un casque, et dont le second, coiffé d'un bonnet, a le buste nu, tiennent les cordes qui entourent la cheville du martyr ; un quatrième maintient la croix par la traverse, le cinquième plie le bras du saint pour abaisser la main sur la place où elle doit être clouée. Un ange apporte la couronne et la palme du martyre. Tous les bourreaux sont de mine farouche, mais semblent quelque peu des caricatures, surtout le vieux à cheveux blancs qui perce d'un clou le pied resté libre. Les autres sont entassés, tordus, trop ramassés. L'un d'eux, l'officier en cuirasse d'acier qui commande aux autres, a les traits de Rubens vieilli, rappelant ceux du portrait du musée impérial de Vienne. Sa barbe éclaircie devient grise et raide, son beau nez est devenu osseux, son œil s'est éteint, son visage s'est amaigri ; c'est un vieillard précoce.

La plus belle partie du tableau est le saint. Une chaude et vigoureuse lumière tombe sur sa poitrine ; la gradation du coloris qui s'affaiblit de la tête aux pieds est bien observée ; le groupe est bien composé, mais l'effet est déplaisant. Le peintre s'est senti attiré par la hardiesse de la pose de St.

Pierre ; son inspiration ou ses collaborateurs l'ont mal servi. Les figures secondaires du tableau sont peu dignes de lui.

C'est un travail préparé par les élèves, retouché par Rubens dans les chairs du saint et des bourreaux, ainsi que dans les autres points lumineux.

Le tableau fut fait tout à la fin de la vie de l'artiste. Une lettre qu'il écrivit, le 25 juillet 1637, à George Geldorp, à Londres, nous apprend que ce peintre, qui était né à Cologne, lui avait fait parvenir la commande d'un tableau représentant un épisode de la vie de St. Pierre, que Rubens avait choisi le Crucifiement et qu'il lui fallait dix huit mois pour achever le travail (1). Une seconde lettre adressée au même, sous la date du 2 avril 1638, nous apprend que le tableau est destiné à un amateur de Cologne et qu'il est déjà fort avancé (2). Nous savons que l'amateur en question était le riche banquier Évrard Jabach qui, probablement, mourut peu de temps après la commande faite par George Geldorp en 1636. Le tableau ne fut point délivré du vivant de Rubens ; il se trouvait dans sa mortuaire et fut vendu, pour la

Antwerpen, 25 Julii 1637.

(1) MYN HEER, Uwen aengenaemen van ultimo julii (*lisez :* junii) is mij behandight, waer mede ick gedesabuseerdt ben, want ik niet en conde imagineeren wat occasie van een autaer tafel tot Londen haer moeste presenteren. Aengaende den tydt, die soude moeten blyven gelimiteerdt op een onder half jaer, om den vriendt met lust en commoditydt te connen diennen : het suject soude men beste kiesen aghtervolgende de groote van het stuck, want sommige argumenten voegen haer beter in groote spatie en andere in middelbaere, ofte clyne proportie. Togh als ick moeste kiesen ofte wenschen voor myn plesier eenigh suject, St. Peeter aengaende, het soude wezen syne cruysinghe met de voeten om hoogh, welck seer uyterlick en bequaem is aen iedt extraordinair. Toch naer myn vermogen af te maecken met de myn, ick reservere (*A lire probablement :* welck seer uyterlick en bequaem is om iedt extraordinair toch naer myn vermogen af te maecken : niet te min ick reservere etc.) den keus aen de beliefte van die het sal bekostigen, en tot ter tydt toe dat wy de maete van het stuck sullen gesien hebben. Ik ben seer geaffectionneerdt voor de stadt Ceulen, om dat ick aldaer ben opgevoedt tot het thienste jaer myns levens, en hebbe dickwils getraght, naer soo langen tydt de selve nogh eens te besightigen, dogh vreese dat die peryckelen, en myne occupatien, dese en meer andere lusten sullen beletten, waer mede ick my gebiede uyt gantsche hart in uwe goede gunsten, en blyve voor altydt, etc.

(2) MONSIEUR, Hebbende verstaen door Monsr van Lemens dat UE. wel soude willen weten in wat staet is het werck dat ick door UE. order voor eenighen UE. vriend tot Ceulen aenveyrd hebbe soo en hebbe ick niet willen laeten UE. te aviseren hoe dat het alreede seer gheavanceerd is met hope dat het sal riusciren een van de beste stucken die tot noch toe

somme de 1200 florins, à Georges Deschamps agissant au nom d'une personne de Cologne (1).

Il est placé sur le maître autel de l'église de St. Pierre, à Cologne. La base en marbre de cet autel porte l'inscription suivante, d'où il résulte que Jabach était mort en 1642, quand le tableau fut posé :

« D. O. M. In memoriam piorum parentum Eberhardi Jabachs senatoris Coloniensis Ædilis hujus Ecclesiæ et Annæ Reuters Conjugum. Relicti Generi, Filiæ et Filius P. P. Anno reparatæ Salutis MDCXLII.

» S. P. A. Gerardus ab Imstenraedt et Anna Jabachs, Franciscus Brassart et Helena Jabachs, Johannes Hunthum et Sybilla Jabachs Itelius Frid. Wintzler cum Maria Jabachs et Everhardus Jabach. »

Le tableau fut transporté en 1794 à Paris et figurait au musée Napoléon, en 1811, sous le n° 602 ; il fut rendu en 1815. Pendant son absence, une copie faite par Jean-Jacques Schmitz, fut placée sur le maître autel. Aujourd'hui, cette copie se trouve dans un des bas-côtes de l'église.

Le tableau rappelle d'une manière frappante le même sujet traité par Guido Reni que possède le musée du Vatican. Le St. Pierre a également beaucoup d'analogie avec celui du Caravage (St. Pétersbourg, Ermitage, 216), mais les figures accessoires diffèrent.

uyt myn handt ghegaen syn. Dit mach UE. aen den vriend vryelyck adverteren toch om voorts op te maecken en soude ick niet gheirne ghepresseert syn maer bidde 't selvighe te willen laeten tot mynder discretie ende commoditeyt om medt lust uit te vueren want al ist dat ick seer overlaeden ben van andere werken soo aenlockt my het suggedt van dit stuck voor alle de ghene die ick onder handen hebbe.

Ick en hebbe aen den vriendt tot Ceulen niet geschreven om dat ick daer gheen kennisse aen en hebbe ende my dunckt dat het beter voeght door UE. middel te passeren. Waermede my hartelycken ghebiedende in UE. goede gunste blyve voor altyds

Monsieur

Tot Antwerpen, den 2n April anno 1638.

UE. gheaffectionneerde dienaer,
PIETRO PAUOLO RUBENS.

Adresse : Aen Monsieur Monsieur George Geldorp
Const-Schilder, London.

Voir : J. J. MERLO : *Nachrichten* etc. P. 378-379 et ÉMILE GACHET : *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*. P. 276-279.

(1) Van Joris Deschamps, tweelff hondert guldenen eens, voor een stuck schilderye wesende *St. Peeter*, hem vercocht voor eenen man van Ceulen, comt. gl. 1200. (P. GÉNARD : *La Succession de Rubens*. Bulletin des Archives d'Anvers. II, 81).

Gravures : V. S. 130. A. Wunsch (lithographie) ; 132, Ernst Thelott. Non décrites : F. Heinrigs ; une gravure in-12° dans « Taschenbuch für Kunst und Laune auf das jahr 1801 » ; une autre de J. H. Beckers ; une de F. Massau ; une de R. Mosmann ; une lithographie de J. Niessen (1).

Le n° 131 de Voorhelm Schneevoogt gravé par Alex. Voet J^r représente le *Martyre de St. André* (V. S. 5).

Dans le catalogue de Crozat (n°s 818, 821), Mariette mentionne deux dessins pour le *St. Pierre* de Cologne, l'un représentant un premier projet du tableau, l'autre un dessin détaillé pour être gravé. Le dernier avait appartenu à Jabach. Le premier, attribué sans raison à Van Dyck, appartient actuellement au musée national de Stockholm.

Voir planche 165.

LES TABLEAUX DE L'AUTEL DE SAINT ROCH A ALOST.

488. SAINT ROCH INTERCÉDANT POUR LES PESTIFÉRÉS.

Alost. Cathédrale.
Panneau cintré. H. 390, L. 260.

La composition est divisée en deux parties par une voûte en pierre de taille, vers laquelle conduit un escalier dont on ne voit que les marches supérieures. Au-dessus de cette voûte se tiennent, au milieu, St. Roch accompagné de son chien, un lévrier gris ; à droite, le Christ ; à gauche, un ange. St. Roch porte un costume de pèlerin à camail violet, sa robe brune est retroussée ; de la droite, il tient son chapeau et son bâton de pèlerin. Il pose la main gauche sur la poitrine, s'humiliant, avec une expression de profond respect, devant le Christ qui le nomme le patron des pestiférés. Le Christ est enveloppé d'une draperie rouge qui laisse son buste à découvert. Il est representé descendant du ciel ; le mouvement rapide rejette ses cheveux en arrière, soulève sa draperie au-dessus de son épaule et la fait flotter derrière lui. L'ange a de grandes ailes blanches et porte une draperie jaune ; il tient entre les deux mains la tablette sur laquelle se lisent les mots : *Eris in peste*

(1) JOH. JAC. MERLO : *Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler*. Köln, 1850. P. 373-382.

patronus, que le Christ montre du doigt à St. Roch. Le fond est noir et s'éclaircit vers le milieu par la gloire rayonnante du Christ.

Au-dessous de la voûte et se dessinant en majeure partie devant son ouverture sombre, se voit un groupe de pestiférés : c'est, d'abord, un vieillard à barbe et à cheveux blancs, à chair hâlée, qui lève les deux bras vers St. Roch avec une expression de supplication ardente ; il a un bout de draperie sur les reins et un linge blanc autour de la tête. A sa droite, un homme d'âge moyen, dont la chair livide contraste avec la chevelure noire, est couché sur un grabat et en partie enveloppé d'un drap blanc. Lui aussi, d'un mouvement affaibli, lève la tête vers St. Roch et met la main sur la poitrine, implorant le secours du saint. A gauche du vieillard, une femme, vue en raccourci, la tête enveloppée d'un tissu blanc ; sur le corps, un linge blanc et une draperie rouge. Pâle et bouffie par la maladie, elle étend la main, avec un geste lamentable. A côté de ces trois pestiférés se tiennent deux hommes qui viennent à leur secours. Celui de droite, vêtu de noir, a une tête rubénienne ; il montre aux désespérés leur patron et soutient le plus jeune des malades. Celui de gauche porte un bout de draperie bleue et soutient la femme ; lui aussi lève les yeux vers le saint. A l'extrême droite se dresse une figure enveloppée d'une draperie blanche, comme un mort dans son linceul ; à l'extrême gauche, on voit la tête d'un malade couché sur son traversin. La terre est jonchée de paille.

Le groupe du saint reste entièrement indépendant de celui des pestiférés ; mais tous deux sont mis en rapport intime par l'expression suppliante et les bras tendus des malades. Matériellement, les deux parties sont reliées entre elles par la figure enveloppée de son suaire qui de la tête dépasse le sommet de la voûte.

Le groupe supérieur est plein d'élégance. Rubens a visiblement recherché la beauté du mouvement, la noblesse de la pose. Dans le mouvement du St. Roch agenouillé et prêt à se lever se peint bien l'étonnement de la haute faveur qui lui tombe en partage. C'est surtout sa figure qui est bien réussie ; celle du Christ ne laisse pas d'être quelque peu théâtrale ; l'ange est complètement insignifiant.

Mais bien plus beau que le groupe céleste est celui des malades. L'élan plein de confiance, l'effort pour intéresser, pour émouvoir le saint sont rendus avec autant d'intensité que de variété. La figure du vieillard est aussi saisissante que belle. Celle de la femme est moins réussie : sa figure pâlotte et molle est par trop déplaisante. Le mouvement ascensionnel du groupe,

son enchevêtrement sans confusion forme un ensemble aussi heureux que savant.

Somme toute, le St. Roch est une œuvre du dessin le plus châtié, du groupement le plus habile. La gravure de Pontius fait bien ressortir ces qualités et a rendu populaire ce tableau que le maître a traité visiblement comme une œuvre de prédilection. Le coloris est plein d'harmonie: en haut, les points éclatants de la draperie rouge et jaune, en bas, la coloration plus claire ; ces deux gammes sont reliées par le ton neutre de la voûte. Le contraste des figures est aussi naturel que frappant. En haut, tout est beauté, vigueur, santé ; en bas, tout est souffrance, membres décolorés, bouches tordues, yeux rougis, lividité et maigreur ; c'est bien l'humanité souffrante en face du ciel compatissant.

Le groupe inférieur est entièrement de la main du maître ; le groupe supérieur est peint par un élève, mais largement retouché par Rubens. La tête et le pied de St. Roch sont de lui, de même que les bras du Christ et ceux de l'ange. Les accessoires, la voûte et le chien sont d'un collaborateur.

Voir planche 166.

489. SAINT ROCH NOURRI MIRACULEUSEMENT.

Prédelle de gauche.
Panneau. H. 100, L 70.

A GAUCHE, St. Roch, la jambe malade nue, est assis dans un paysage sombre contre un gros arbre. Il porte un costume de pèlerin, il a un bâton dans l'une main et tend l'autre pour recevoir le pain que lui apporte son chien. Le paysage et le chien sont peints par Wildens, les carnations et le ciel sont retouchés par Rubens.

490. LA MORT DE SAINT ROCH.

Prédelle de droite.
Panneau. H. 101, L. 70.

SAINT Roch malade, en prison, les chaînes aux pieds, est à demi couché sur un banc de bois. Un ange le console en lui montrant le ciel. Deux autres prisonniers, aux torses nus, sont assis par terre regardant le saint.

C'est un travail d'élève, retouché par Rubens dans les draperies de l'ange et dans les carnations des personnages, spécialement dans le dos nu du prisonnier.

491. LA MADONE ET L'ENFANT.

Panneau cintré. H. 150, L. 70 environ.

Au-dessus du retable se trouve une Madone. La Vierge tient sur le bras gauche l'enfant nu et porte de la main droite le sceptre. La robe est rouge, la draperie supérieure bleue ; elle porte un voile qui flotte derrière son épaule. C'est une douce figure, se dessinant sur un fond de nuage.

Travail d'élève retouché par le maître.

Les tableaux de l'autel de St. Roch sont du milieu de la carrière du peintre et datent de 1623 ou de 1624.

Michel nous transmet une tradition rapportant que cette belle œuvre fut commandée à Rubens par la confrérie de St. Roch, à Alost, et lui fut payée 800 florins. Suivant la même tradition, le peintre aurait exécuté gratuitement les deux prédelles au-dessous, et la Vierge au-dessus du tableau principal. Les auteurs de l'histoire d'Alost ont fait de vaines recherches dans les dépôts d'archives pour découvrir l'année où le tableau fut exécuté ; ils rapportent, qu'en restaurant l'autel, on a découvert le millésime 1623 taillé sur une des statues de saints dont il est orné (1). Ce dernier détail confirme pleinement la date que nous assignons au tableau.

Le panneau principal et les prédelles furent enlevés par les commissaires de la République française en 1794 et rendus en 1815. Dans la liste que le commissaire du gouvernement des Pays-Bas dressa des tableaux enlevés par la France, trois prédelles se trouvent mentionnées : *St. Roch consolé par un ange*, *St. Roch et son chien, la Mort de St. Roch ;* la première et la troisième de ces pièces n'en forment qu'une.

La cathédrale de Dunkerque possède une copie du St. Roch de Rubens faite, suivant une étiquette placée sur le tableau, par Jean de Reyn, en 1667.

(1) FRANS DE POTTER EN JAN BROECKAERT : *Geschiedenis der stad Aalst.* Vol. IV, p. 188.

Dans le fond, à droite, près du saint, on remarque un bâtiment. Cette copie provient de l'église paroissiale de la même ville.

Gravures : (Panneau principal) V. S. 133, Pontius, 1626 ; 134, J. Hunin, Malines, 1793 ; 135, Anonyme ; 136, J. B. de Wit ; 137, Anonyme (Audran exc.) ; 140, Devillier et Pigeot (Galerie Napoléon). Prédelles : Anonyme (Manuel du Muséum Français, 1803).

La gravure de Pontius rend en sens inverse, mais exactement, le tableau. La seule différence entre l'estampe et la peinture est que cette dernière semble avoir été légèrement raccourcie par le haut et rétrécie des deux côtés. La gravure de G. Hunin représente le tableau carré par le haut ; deux des pestiférés élèvent les mains au-dessus de la voûte. Ces différences doivent être attribuées à l'infidélité du graveur.

Le St. Roch avec l'ange a été gravé séparément par Corn. Meyssens (V. S. 138), par A. Voet (V. S. 139) et par F. Bouttats.

Le musée de Florence possède un dessin de cette composition reproduisant, dans le même sens, la gravure de Pontius et probablement copié d'après celle-ci.

Dans la vente Crozat (Paris, 1741), un dessin du *St. Roch* gravé par Pontius fut vendu, avec un crucifix, 67 livres. D'après Mariette, ce dessin n'a presque point été retouché par Rubens. Il fut acheté par M. de la Live qui en fit présent au comte de Cobenzl. Il a passé avec le cabinet de ce dernier dans la collection de Catherine II.

L'inventaire du musée de Cassel, de 1749, mentionne une esquisse du St. Roch (Panneau. H. 2 pieds, L. 1 pied, 6 pouces). Elle fut enlevée par le roi Jérôme et ne se retrouve plus.

Sainte Rosalie.

Voorhelm Schneevoogt (n° 64) mentionne une estampe, signée C. Galle, sans nom de peintre, représentant *Ste. Rosalie*, debout, acceptant d'un ange ailé une corbeille de fleurs. La sainte est coiffée de roses, une auréole entoure sa tête. Rien ne justifie l'attribution à Rubens de cette composition, due probablement à Van Diepenbeke.

Dans une autre estampe, également sans nom de peintre et publiée par C. Galle (V. S. n° 65), la sainte, vue à mi-corps, tient un lis de la main gauche et pose la main droite sur une tête de mort.

492. SAINT SÉBASTIEN.

Berlin. Musée, 798H.
Toile H. 200, L. 128.

Le saint est lié au tronc d'un arbre ; il est tout nu, à l'exception des reins que recouvre un linge. Il est percé de cinq flèches, une dans le bras droit, une dans la poitrine, sous le cœur, deux dans le ventre, à droite, et une dans la jambe droite. Il porte de longs cheveux et une barbe jeune et rare. Au pied de l'arbre sont déposés un carquois avec des flèches et un arc ; le fond est formé par le ciel bleu gris foncé. A gauche, un bocage ; à droite, la plaine où l'on aperçoit la lueur ardente du soleil qui vient de descendre derrière l'horizon. Le saint lève la tête au ciel ; la douleur et la prière, empreintes sur ses traits, dénotent son désir d'être délivré de ses souffrances. Cette expression est très profonde et émouvante ; elle fait songer à celle du Christ de l'*Érection de la Croix*. La tête reproduit les traits de Rubens dans sa jeunesse. La lumière tombe du ciel, de gauche à droite, et éclaire ainsi le martyr, tandis que le soleil couchant ne fait pas sentir son effet. Les arbres sont peints dans un ton extrêmement opaque et sombre. Les chairs du saint ont une tonalité jaune et chaude, avec des nuances bleu d'ardoise sur la poitrine, pour indiquer les ombres légères. Les ombres plus profondes sont d'un châtain transparent. Les extrémités, la tête et le bas des jambes, sont de nuance grisâtre.

Le saint est taillé en jeune Hercule, avec des ondulations musculaires très prononcées ; les contours sont fermes, sans être tranchés ; l'œuvre est plus claire que l'*Hercule* et la *Déjanire*, du palais Durazzo de Gênes ; mais, comme ces derniers tableaux, elle réunit tous les caractères de l'époque italienne. Le corps est robustement musclé, les ombres brunes, les fonds sombres, les modelés bleuâtres dans les chairs, la peinture travaillée dans la pâte.

C'est un tableau d'un intérêt et d'une importance peu ordinaires pour l'étude de l'œuvre de Rubens. Il est entièrement de la main du maître, peint en Italie, probablement aux derniers temps de son séjour.

Dans la vente Hill (Londres, 1811), il fut adjugé à 120 guinées. Il passa dans la galerie Munro de Londres et fut acheté par le musée de Berlin, dans la vente de cette collection, à Paris, en 1879.

Il figurait parmi les tableaux offerts en vente, le 28 avril 1618, par

Rubens à Dudley Carleton. L'artiste le mentionne comme suit : « St. Sébastien nu, de ma main, haut de 7 et large de 4 pieds. « Il en demandait 300 florins. Dudley Carleton l'acquit en échange de marbres antiques (1). M. Noel Sainsbury nous apprend que M. Yates, de Bondstreet à Londres, possédait, en 1859, un *St. Sébastien*, par Rubens, de dimensions fort peu différentes (2). Cette dernière peinture n'est pas le *St. Sébastien* dont il est question ici.

Photographie : Anonyme.

Il existe, en eau-forte, un *St. Sébastien,* lié à un arbre, par une main; l'une des jambes est pliée ; le martyr est debout sur un pied, un ange lui apporte une couronne. Quoique l'estampe soit signée : *Guilels Panneels inv. et fe.* et que la paternité en revienne donc clairement à Panneels, Voorhelm Schneevoogt (n° 141) et Basan ont cru pouvoir la ranger dans l'œuvre de Rubens. Le premier de ces auteurs cite encore, sous le n° 142, un *St. Sébastien*, gravure anonyme (P. P. Rubens pinxit. J. Meyssens exc.) que nous n'avons pas retrouvée.

Smith *(Catalogue.* II, n° 788) cite une gravure de Ragot, représentant un *St. Sébastien* où un ange lui retire une flèche de la poitrine, et une répétition anonyme de moindre format de cette gravure publiée par Marin.

Dans la galerie du palais Corsini à Rome, un *St. Sébastien* figure sous le nom de Rubens. On y voit le saint mort, mais attaché encore à l'arbre ; quatre anges l'entourent ; l'un d'eux retire une flèche de la poitrine du martyr ; un autre, à genoux, délie les cordes qui entourent la cheville. Karl Wœrmann *(Geschichte der Malerei*, III, 417) range ce tableau parmi les œuvres exécutées par Rubens pendant son séjour en Italie. En réalité, le tableau est de Van Dyck. La sentimentalité du sujet, la facture, le coloris et surtout la tête de l'ange agenouillé, qui présente les traits bien connus des anges de Van Dyck, ne laissent pas subsister le moindre doute à cet égard. Le grand élève de Rubens exécuta fort probablement cette œuvre en Italie.

Saint Simon de Valence.

Voorhelm Schneevoogt (n° 143) cite, d'après Basan, une estampe de St. Simon de Valence, gravée par Corneille Galle et représentant ce saint à mi-corps dans un ovale, tenant d'une main une croix et de l'autre un lis.

(1) NOEL SAINSBURY. Op. cit. pp. 31 et 46.

(2) Ibid. p. 31 (note).

Nous ignorons à quel titre la composition de cette petite image religieuse est attribuée à Rubens.

Saint Théodore.

Le cabinet des estampes de Paris possède une gravure représentant St. Théodore. Il est agenouillé, vêtu d'une cuirasse; un autre saint lui montre le ciel ; trois anges font de la musique.

L'estampe anonyme a pour inscription : « St. Theodorus miles et martyr. R^mo P. P. Theodoro Stratio S. T. Doctori ac totius Ord. Carm. Reg. Observ. generali dignissimo hanc sanctissimi sui patroni effigiem ad perpetui cultus et amoris tesseram Carmelus Bruxellensis D. C. Q. » Dans la planche gravée on lit les mots « Rubbens inv. » Cette indication est probablement d'un faussaire. En tout cas, l'œuvre est indigne de Rubens.

493. SAINTE THÉRÈSE PRIANT POUR LES AMES DU PURGATOIRE.

Anvers. Musée, 299.
Panneau. H. 193, L. 139.

Au milieu du tableau, le Christ est debout, le buste nu, la moitié inférieure du corps enveloppée d'une draperie rouge qu'il retient de la main gauche, un linge blanc autour des reins. La main droite, par un mouvement gracieux, s'éloigne légèrement du corps en s'entr'ouvrant. La tête, entourée d'une auréole scintillante, est inclinée vers Ste. Thérèse que le Sauveur regarde avec bienveillance. A droite, la sainte est agenouillée, l'une main sur la poitrine, l'autre légèrement relevée. Les regards sont dirigés vers le Christ avec une expression confiante et souriante. Elle porte le voile noir, le manteau blanc, la robe de bure de son ordre.

Dans le bas du tableau, on voit les flammes du purgatoire, dans lesquelles brûlent deux hommes et deux femmes. Le personnage à gauche a les traits de Van Dyck, il étend le bras qu'un ange prend pour le tirer du lieu de souffrance. Il figure l'âme de Bernardin de Mendoza, fondateur d'un couvent de Thérésiennes à Valladolid, que Ste. Thérèse par ses prières délivra du purgatoire. A côté de lui, une jeune femme, à longs cheveux blonds dorés,

avec une expression de joyeuse espérance sur son beau visage, étend la main pour être également secourue. Une tête d'homme aux cheveux et à la barbe grisonnante se voit ensuite. La souffrance est empreinte d'une façon saisissante sur sa figure contractée ; il joint les mains sur la poitrine et lève la tête vers le Christ pour implorer sa délivrance. Ses traits rappellent ceux de Rubens à un âge avancé. A côté de lui, à droite, le buste d'une jeune femme est aperçu de côte ; la tête est vue par derrière ; les bras sont croisés sur la poitrine. Entre ces quatre bustes, des langues de feu élèvent leurs spirales d'un jaune et d'un rouge ardent. A gauche, on voit deux petits anges, dont l'un délivre l'âme de Bernardin de Mendoza et dont l'autre descend vers le purgatoire pour porter secours. Un troisième ange, faiblement peint, plane dans le haut du tableau. Le fond est formé d'une espèce de brouillard gris clair que traversent des filets de lumière céleste et qui, dans le bas du tableau, se confond avec la fumée s'élevant des flammes. Sur la terre, un paysage uni, couvert de touffes indistinctes de verdure, fuit vers l'horizon.

Tout le tableau respire une grâce légèrement efféminée, un sentiment attendri confinant à la sensiblerie. Seule, la figure souffrante du vieillard donne la note dramatique. La couleur et la lumière contribuent beaucoup à cette impression générale. Si les traits des personnages respirent la douceur et l'attente pleine d'espoir, et si les formes sont molles et gracieuses, les couleurs et la lumière sont également mitigées et brillent d'un éclat voilé, d'un doux chatoiement. Les teintes gris-perle dans les nuages, blanc rosé sur les chairs et gris clair dans les ombres, donnent au tableau un aspect nacré et vaporeux qui le distingue essentiellement des autres œuvres de Rubens et lui assigne, avec l'*Éducation de la Vierge*, une place à part dans l'œuvre du maitre. L'un et l'autre sont des tableaux exquis, d'une suprême délicatesse, d'une élégance un peu recherchée. Ils furent exécutés pour la même église, où ils formaient des pendants : la Ste. Anne se trouvant dans l'autel de la petite nef, à gauche ; la Ste. Thérèse, dans l'autel de la petite nef, à droite.

Il est évident que tous deux trahissent le travail d'un élève ayant une prédilection pour les tons argentins et les couleurs tendres. L'artiste de l'atelier de Rubens, dont ces caractères distinguent la manière, est Van Thulden et on peut, nous semble-t-il, risquer l'hypothèse que c'est là le collaborateur de Rubens dans les deux compositions en question.

Rubens a retouché abondamment les deux figures principales ; ses teintes plus chaudes et plus brillantes se détachent avec vigueur de la couche grisâtre et terne sur laquelle elles sont posées et avec laquelle elles s'amalgament

d'une manière incomplète. Le travail de l'élève se distingue fort bien de celui du maître, le premier est mat et plâtreux, le second est mince et limpide; les retouches sont posées par glacis et le plus souvent par empâtements. Les âmes du purgatoire, entièrement de la main du maître, forment la meilleure partie du tableau.

Celui-ci date de la dernière période du maître, de 1630 à 1635, probablement plus près de la seconde que de la première de ces années. Par l'analogie de sa facture, il se rapproche du *Martyre de S. Liévin* (n° 467) et du *Massacre des Innocents* (n° 181) datant de la même époque.

Il fut peint pour l'église des Carmes déchaussés d'Anvers où il se trouvait sur l'autel de la chapelle de Ste. Thérèse. Enlevé par les commissaires de la République française, il fut transporté à Paris en 1794 et ramené à Anvers en 1815.

S. M. le roi des Belges possède une ancienne copie réduite de ce tableau (Panneau, H. 64, L. 49), qu'on a improprement appelé une esquisse. La répétition est très soignée et achevée; c'est probablement le travail d'un élève très habile; la collaboration du maître est fort douteuse. Quelques détails sont faibles : la figure de la sainte a quelque chose de commun, l'œil de la figure du vieillard dans le purgatoire est éteint; les anges ont des contours trop nets, trop tranchés.

Cette œuvre parut dans les ventes suivantes : Prince de Rubempré (Bruxelles, 1765), 700 florins; Braamcamp (Amsterdam, 1771), 835 florins, à Van Saceghem de Gand; Van Saceghem (Bruxelles, 1851), 22,600 frs.; Patureau (Bruxelles, 1857), 16,000 frs.

Il existe d'autres petites copies de ce tableau. L'une d'elles (Panneau H. 45, L. 36) se rencontre dans la vente Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840) où elle fut adjugée à M. Wuyts d'Anvers à 900 francs. Elle a été léguée en 1887, à la ville de Lierre, avec le cabinet Wuyts; une autre se rencontre dans la Bridgewater Gallery (Panneau. H. 66, L. 48). Parthey en signale encore une (Panneau, H. 1 pied, L. 1 pied 5 pouces), dans la collection Fahne, au château Roland.

Gravures : V. S. 67, Schelte a Bolswert; 68, François Langot.

La réduction du cabinet de S. M. le roi des Belges a été gravée par P. Spruyt (V. S. 68bis), lorsqu'elle se trouvait dans la collection Van Saceghem et lithographiée dans le catalogue de la vente Patureau.

Le purgatoire seul a été gravé par C. Galle (V. S. Allégories sacrées, 32). Aux quatre âmes du purgatoire le graveur a ajouté une foule d'autres figures

dont la tête émerge des flammes. Dans le haut, on voit le nom de Jésus, IHS, dans une gloire entourée de cinq anges. Une répétition de petit format, avec deux anges à côté du saint nom, a été publiée par C. Galle (V. S. 33). Une troisième planche, avec deux anges et sept âmes dans le purgatoire, où le saint nom a été remplacé par un triangle, a paru sans nom de graveur ni d'imprimeur (V. S. 34) ; dans une quatrième (V. S. 35), le triangle est remplacé par le nom de Jéhovah en hébreu.

Voir planche 167.

LES TABLEAUX DE L'ÉGLISE DES CARMES DÉCHAUSSÉS A BRUXELLES.

494. SAINTE THÉRÈSE A GENOUX DEVANT JÉSUS-CHRIST.

Tableau principal.

Le Christ est debout, une grosse draperie, jetée autour des reins, est retenue par le bras droit. Il a la main gauche étendue vers Ste. Thérèse qui est agenouillée, les mains croisées sur la poitrine, le buste penché en arrière, en contemplation extatique devant lui. Au second plan, deux anges debout, dont l'un dirige vers la poitrine de Ste. Thérèse une flèche enflammée, tandis que l'autre soutient la sainte.

Descamps appelle le tableau un excellent ouvrage du plus grand fini et d'une fraîcheur de couleur qui étonne ; vigoureux, malgré le lissé. « La tête de la sainte, dit-il, est un modèle de beauté et d'expression. » Reynolds est moins enthousiaste. « Les anges, dit-il, n'ont rien de fort angélique. La tête de la sainte est bien dessinée et bien peinte. Le Christ est également d'un bon dessin pour Rubens ; mais l'effet en est dur ; ce qu'il faut attribuer à son grand fini ; car il ressemble par son poli à de l'émail, ce qui lui ôte la légèreté qui caractérise les autres œuvres de ce maître. Ce tableau n'est certainement pas dans sa bonne manière, quoiqu'il paraisse lui avoir coûté beaucoup de travail. »

Au-dessous de ce retable, se trouvaient deux prédelles, représentant l'une *Ste. Thérèse agenouillée devant le St. Esprit*, l'autre l'*Enterrement de Ste. Catherine*.

Voir planche 168.

495. SAINTE THÉRÈSE AGENOUILLÉE DEVANT LE SAINT ESPRIT.

Prédelle du tableau précédent.

La sainte est agenouillée, les deux mains légèrement étendues, les regards dirigés vers le St. Esprit qu'elle invoque et qui descend en dardant des rayons vers la tête de la sainte. Dans le fond, on voit une arcade accostée d'un pilastre.

496. L'ENTERREMENT DE SAINTE CATHERINE.

Pendant de la prédelle précédente.
Panneau. H. 44, L. 60.

Le corps mort de Ste. Catherine est transporté vers le mont Sinaï par deux anges, dont l'un tient une palme dans la main. Un troisième ange porte une guirlande de fleurs.

A en juger d'après la gravure du retable, les tableaux ont été exécutés à la même époque que l'*Incrédulité de St. Thomas* (n° 346), c'est-à-dire de 1613 à 1615. Dans les deux œuvres, le Christ présente une analogie frappante de dessin et de facture ; l'ange qui soutient Ste. Thérèse ne rappelle pas moins vivement le St. Jean du groupe d'apôtres auquel le Christ montre ses plaies.

Tous les auteurs sont unanimes à dire que l'autel et les tableaux de Ste. Thérèse à l'église des Carmes déchaussés furent donnés par Alexandre, duc de Bournonville, né en 1616, et par son épouse Ernestine-Françoise de Ligne-Arenberg. Mais ici se présente une grande difficulté qu'aucun de ces écrivains ne signale. Le mariage des donateurs eut lieu le 4 mai 1656 et la femme mourut le 11 octobre 1663. C'est donc entre ces deux dates que la donation eut lieu. Le couvent des Carmes déchaussés ou Petits Carmes ayant été mal construit, de 1610 à 1614, fut rebâti et l'église ouverte de nouveau en 1652. Les époux de Bournonville eurent un fils Alexandre-Charles-François, né le 2 avril 1659, mort le 21 septembre 1660. C'est probablement à l'occasion de ce décès qu'ils firent construire l'autel de Ste. Thérèse et le tombeau de la famille. Dans son testament, fait le 6 février

1666, Alexandre de Bournonville dit : « Je souhaite que mon corps enfermé en un luseau de plomb soit posé sous l'autel de Ste. Thérèse aux Carmes déchaussés de Bruxelles, auprès de celui de ma chère femme en la cave et sépulture que nous y avons (1). » Alexandre de Bournonville mourut le 20 avril 1690. Comment admettre que des tableaux faits par Rubens pour orner un autel, aient pu être mis en place vingt ans seulement après la mort du peintre ? Cette difficulté nous force de recourir à l'hypothèse que le retable et les prédelles furent faits par Rubens pour un autre autel, qu'Alexandre de Bournonville s'en rendit acquéreur et en orna sa chapelle mortuaire. Ils furent probablement faits pour un autel de l'église primitive des Carmes déchaussés de Bruxelles, achevée en 1614.

Dans la nouvelle église, ils se trouvaient sur l'autel de Ste. Thérèse, à gauche du chœur. Le tableau principal fut soustrait en 1795 et transporté en Angleterre (2). Il fut adjugé dans la collection de La Hante (Londres, 1814), à 290 guinées. Les deux prédelles furent cédées par les religieux à un peintre de Bruxelles, nommé Pery, qui avait fait quelque travail pour eux. Il les emporta en Russie, où il demeura plus de quinze ans. En 1771, il était retourné à Bruxelles et possédait toujours, au dire de Mols, les deux panneautins (3). *L'Enterrement de Ste. Catherine* fut vendu 410 florins dans la collection Slingeland (Dordrecht, 1785) et 30 guinées dans la collection Harritz (Londres, 1810). Cette dernière prédelle appartenait en 1830 à Edward Gray (4).

Gravures : (Ste. Thérèse à genoux devant Jésus-Christ) V. S. 69, F. de Roy (Inscription : « Gravé d'après le tableau original qui est dans l'église des R. R : P. P : petittes Carmes à Bruxelles) ; 70, A. Cardon, 1792. *(Ste. Thérèse agenouillée devant le St. Esprit)* V. S. 66, Pet. Verschippen.

Voorhelm Schneevoogt mentionne, sous le n° 71, une *Ste. Thérèse agenouillée devant un autel.* Au mur est un tableau avec l'inscription « Misericordias Domini in æternum cantabo. » L'estampe signée *P. P. Rubens pinx.* porte le nom de C. Galle qui a remplacé une inscription antérieure. L'attribution à Rubens est fausse. Les mots : « P. P. Rubens pinx. » ont été gravés vers 1840 par un graveur anversois pour le propriétaire de la planche.

(1) Manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Extrait communiqué par M. Charles Ruelens.

(2) HENNE ET WAUTERS : *Histoire de Bruxelles.* III, 392.

(3) MOLS : M. S. 5733, p. 151.

(4) SMITH : *Catalogue.* II, 690.

497. SAINTE THERÈSE ET UN ANGE.

La sainte pose la main droite sur la poitrine et de la gauche présente son cœur enflammé à un ange qui porte le calice surmonté de l'hostie. La composition n'est pas indigne du maître et la gravure, ainsi que l'inscription *P. P. Rubens inv.,* date certainement de son temps.

Gravure (non décrite) : Anonyme (P. P. Rubens inv. C. Galle exc. avec l'inscription : *S. Mater et Virgo Teresa).*

La même estampe existe avec l'inscription *Vera effigies V. M. Annæ a Jesu. Obiit Bruxellis Mart.* 1641. Basan et, d'après lui, Voorhelm Schneevoogt (Portraits, 231) prétendent que cette dernière inscription est le titre primitif de la planche et qu'elle a été effacée pour être remplacée par les mots *S. Mater et Virgo Teresa.* Nous sommes d'un avis contraire et croyons que l'état de l'estampe, avec le nom de la sainte, est antérieur à l'autre.

L'Incrédulité de St. Thomas.

Panneau principal du triptyque de ce nom, au musée d'Anvers (Voir n° 346).

498. LE MARTYRE DE SAINT THOMAS.

Prague. Église de St. Thomas ou des Augustins.
Toile. H. 380, L. 235.

A gauche du tableau, le saint, attaqué par ses bourreaux, s'est refugié auprès de la croix qu'il embrasse d'une main. Il est vêtu d'une robe noire et lève le bras comme pour appeler du secours. A droite, un bourreau, au torse nu, portant un caleçon jaune sur lequel sa chemise blanche est rabattue, enfonce une lance dans le côté et pose son pied sur la jambe du saint ; le second, dont le dos est également nu, porte un caleçon rouge et s'apprête à lancer une pierre sur le martyr. Derrière lui, un troisième bourreau se précipite vers le saint, l'épée à la main ; à l'extrême gauche, un quatrième est prêt à lui enfoncer un poignard dans la gorge, un cinquième va lancer une pierre. Dans le fond, à droite, en teintes grises, se voit un temple devant lequel s'élève, sur une colonne, une statue d'idole indienne accroupie ; à gauche, deux palmiers. Dans le haut, cinq anges

apportent la couronne et la palme du martyre ; autour du bras du premier ange, à gauche, est enroulée une draperie rouge qui s'envole derrière lui ; les autres sont nus.

Les figures du premier plan sont de la main de Rubens ; le fond est fait par un élève et retouché par le maître. Le tableau est fort assombri et comme il est placé à une assez grande élévation dans un jour peu avantageux, il est difficile de s'en faire une idée exacte. Dans le fond règne une douce clarté, les personnages du premier plan sont en teintes plus sombres et plus énergiques. Comme facture, il a beaucoup d'analogie avec la Vierge entourée de saints de l'église des Augustins à Anvers. Le St. Thomas est fait d'après le même modèle que le St. Liévin du *Martyre de St. Liévin* (n° 469).

Le tableau fut commandé à Rubens, en 1637, par la comtesse Hélène Martinitz, née Werschovitz et payé 1000 florins, avec le *St. Augustin* du même autel. Il y fut placé en 1639 et s'y trouve encore.

On dit, mais nous en doutons, que dans les archives des RR. PP. Augustins, à Prague, on conserve le reçu original de Rubens. Les tableaux furent payés 945 florins. Nous empruntons à une ancienne chronique du couvent des RR. PP. Augustins de Prague le passage suivant :

« Année 1637. L'orgue fut construit et le maître autel orné d'un tableau peint par Rubens. On lit que l'éminent Jean Baptiste Cristellius Switawsky de Bochau fit faire dans l'église de St. Thomas, outre l'orgue artistement construit, le grand autel de l'apôtre St. Thomas dont il fit peindre le retable qui s'y voit aujourd'hui par Pierre Paul Rubens, alors l'Appelles des peintres. Ce tableau fut terminé deux années après et placé en 1639. Il fut payé 945 florins, sans compter les droits d'entrée et le transport. Au sujet de ce tableau et de son paiement, je trouve, dans le livre des dépenses de l'année 1639, ce qui suit : Enfin nous avons reçu d'Anvers, par l'intervention du Révérend père bachelier, en religion frère Nicolas de St. Augustin, les tableaux du maître autel, commandés par le révérend père, notre prédécesseur, pour lesquels j'ai payé 630 impériaux (ce qui fait, comme la colonne l'indique, 945 florins). Le transport a été effectué gratuitement par le prédit Père bachelier, prieur à Stock, auquel nous rendons ici mille grâces. J'ai encore payé 5 florins de droits d'entrée en apportant ici les tableaux (1). »

(1) Anno 1637. Organum erigitur et altare majus imagine a Rubens picta exornatur. Eximius p. m. Joannes Baptista Cristellius Switawsky de Bochau legitur curasse fieri in ecclesia Thomæa præter organum affabre elaboratum altare majus S. Thomæ apostoli, cujus

Gravure : V. S. 144 Jac. Neeffs. Non décrite: W. Unger, 1877. La gravure de Jac. Neeffs contient à gauche, c'est-à-dire à droite dans le tableau, deux personnages jetant des pierres qui ne se trouvent pas dans le tableau. Du côté opposé, le bourreau qui tient le poignard est coupé par le milieu du corps, dans le tableau, et entièrement visible, dans la gravure.

Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris possède une épreuve de la gravure de Neeffs retouchée par Rubens.

Voir planche 169.

499. LE MARTYRE DE SAINTE URSULE ET DE SES COMPAGNES.

Bruxelles. Musée, 414.
Esquisse. Panneau. H. 48, L. 37.

La sainte est debout entre deux bourreaux, dont l'un, l'épée en main, la saisit par les vêtements qui couvrent sa poitrine, tandis que l'autre s'apprête à la frapper de son glaive. Le premier a la tête et le torse nus, le second est couvert de son casque et de sa cuirasse. La sainte porte une robe bleu clair, une tunique blanche et des draperies rouge et jaune clair. Dans les nues apparaît un ange apportant une palme et une couronne à la sainte. Celle-ci l'aperçoit et élève la main pour recevoir la palme. Sur les côtés, trois bourreaux tuent des vierges ; sur le devant quatre cadavres sont étendus. Une des vierges se réfugie auprès de Ste. Ursule. Au second plan, à gauche, une femme éplorée et deux guerriers dont l'un à cheval ; dans le fond, au milieu, une nombreuse troupe armée de lances. A droite, les murs de la ville de Cologne. Esquisse peinte dans un ton argentin très clair,

imaginem hodiernum in diem in altari hoc expositam pingi curavit per Petrum Paulum Rubens pro tunc pictorum Appellem, quæ demum biennio post, seu anno 1639, transmissa et exsoluta fuit 945 flor. telonium et vecturam excipiendo. De imagine hac et solutione ejus scriptum reperio in libro exitus anno 1639 sequentia : Tandem Antverpia a perillustri D. Rubens diligentia Rev. P. Baccal. fratris Nicolai a S. Augustino accessimus picturas pro majori altari a Rev. P. prædecessore p. m. ordinatas, pro quibus solvi sexcentos et triginta imperiales (id est, ut columna exposita habet : 945 flor.). Vectura gratis habita a præfato P. Baccal. priore in Stock, cui mille gratias dico. Item Pironia (telonia ?) huc delatæ mecum per portam, illarum titulo dati floreni 5. ita ibi (J. M. Schottky : *Prag wie es war und wie es ist.* II, 78).

rapidement faite, à empâtements énergiques. Scène terriblement mouvementée et habilement groupée.

L'esquisse a passé dans la vente Braamcamp (Amsterdam, 1771), où elle fut achetée par Van Saceghem de Gand à 445 florins. Dans la vente Van Saceghem (Bruxelles, 1851), elle fut payée par le musée de Bruxelles 5600 francs. Dans la vente du duc d'Argyll (Londres, 1771), un sujet pareil fut vendu 100 livres sterling. C'était probablement la présente esquisse.

Dans la vente de Maldeghem (Bruxelles, 24 avril 1810) parut un tableau que le catalogue décrit en ces termes :

N° 18, « Rubens. Ce tableau magnifique et d'un choix de grandeur que l'on ne rencontre guerre de ce grand maître, représente le martyre de Ste. Ursule et de ses compagnes. Il est impossible de pousser à un degré plus éminent les différentes passions qui animent ce sujet ; la couleur vraie, la belle pâte et la touche fine ont fait juger avec raison ce tableau pour un des plus beaux de ce maître. »

Gravures : V. S. 72, P. Spruyt (tiré du cabinet de M. Van Sasseghem) ; 73, P. Spruyt.

Photographie : Hanfstaengl.

Voir planche 170.

500. LE MARTYRE DE SAINTE URSULE.

Montpellier. Musée, 262.
Panneau. H. 50. L. 67.

Sous le nom de « Épisode d'une guerre de religion, » le musée de Montpellier renferme une esquisse en grisaille attribuée à Rubens qui nous parait être un *Martyre de Ste. Ursule* et qui présente certaines analogies avec l'esquisse du musée de Bruxelles. Au milieu de la composition, la sainte est entourée de bourreaux ; l'un l'entraine par les cheveux dénoués, un autre dirige la pointe de l'épée sur la poitrine de la martyre. Celle-ci étend les deux bras, en dirigeant les yeux vers le ciel, où un ange portant la croix et le calice lui apparait. A gauche, deux cavaliers, dont l'un est coiffé d'un turban et déchire le drapeau porté par un cavalier coiffé d'un casque. A droite, d'autres cavaliers et au premier plan un Seigneur portant une couronne et une cuirasse. Par terre, les corps nus des victimes qui ont

déjà succombé. Celle qui se trouve la plus en vue est identique à la figure couchée par terre au premier plan du *Serpent d'airain* par Rubens (Voir n° 112). A l'extrême droite, un temple bâti en rotonde.

Photographie : Lauzet.

Le Miracle de Sainte Walburge.

Prédelle de l'*Élévation de la Croix* (Voir n° 225).

Un Saint invoqué par un pape, un empereur et des malades.

Panshanger. Collection comte Cowper.

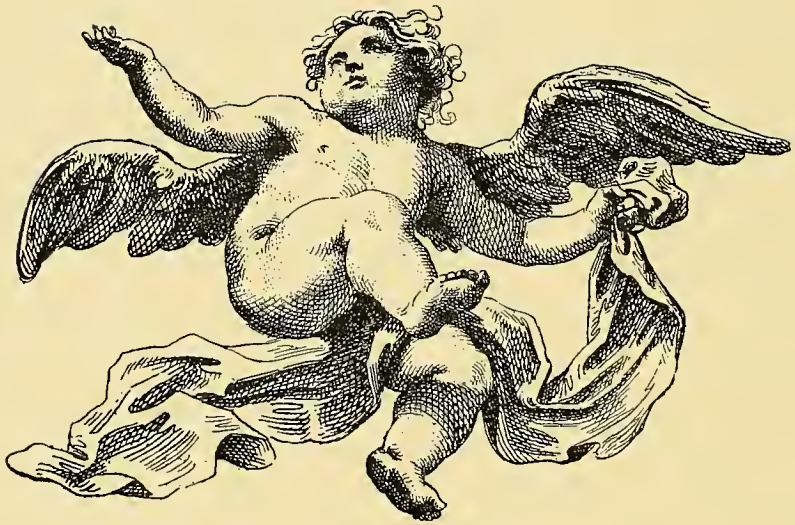
Waagen signale comme existant dans la collection du comte Cowper, en 1857, l'esquisse d'un tableau d'autel qu'il décrit comme suit : « Un pape et un empereur, au centre du tableau, invoquent un saint, dont le nom m'est inconnu et qui apparaît dans la partie supérieure. Dans la partie inférieure, on voit des malades qui lui sont apportés pour obtenir leur guérison. La conception dramatique est pleine de feu, la facture lestement enlevée (1). »

Serait-ce encore un St. François de Paule ?

Saints et Saintes.

Il existe une série d'images de dévotion, au nombre d'une centaine environ, représentant en majeure partie des saints et des saintes et connue sous le nom de « Vélins. » (V. S. Suites, 13, 1-68). Elles ne portent pas de nom de peintre et sont gravées par Schelte a Bolswert ; les états postérieurs portent le nom de Corneille Galle. On en attribue la composition à Rubens, sans raison suffisante. Il est clair que le graveur n'aurait pas manqué de joindre le nom de l'illustre peintre au sien, si réellement notre maitre lui avait fourni les modèles de ces estampes.

(1) WAAGEN : *Treasures.* IV, 346.



MATIÈRES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

(Voir pour les tables détaillées la fin du dernier volume de l'ouvrage.)

SUJETS RELIGIEUX.

IV. LE NOUVEAU TESTAMENT *(suite)*.

c. La prédication du Christ . . . . . Page 3

d. La Passion, la Mort et l'Ensevelissement du Christ . » 47

e. Le Nouveau Testament depuis la Résurrection du Christ jusqu'à l'Assomption de la Vierge . . . . . » 145

V. HISTOIRE ET ALLÉGORIES SACRÉES . . . . . » 191

VI. SAINTS ET SAINTES . . . . . » 211

BOSTON PUBLIC LIBRARY

PORTRAIT DE P. P. RUBENS.

Gravé par CHARLES TOWNLEY.

PL. 81.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE BOURREAU REMET LA TÊTE DE ST. JEAN BAPTISTE
A SALOMÉ.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 82.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE FESTIN D'HÉRODIADE.

Gravé par KAESEBERG et OERTEL.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA PÊCHE MIRACULEUSE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE DENIER DU TRIBUT.

Gravé par un Anonyme.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST CHEZ SIMON LE PHARISIEN.

Gravé par MICHEL NATALIS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA FEMME ADULTÈRE.

Gravé par MARIE ÉLISABETH SIMONS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

JÉSUS-CHRIST DONNANT LES CLEFS A ST. PIERRE.

Gravé par PIERRE DE JODE.

PL. 88.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ENFANT PRODIGUE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 89.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE DENIER DE CÉSAR.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA CÈNE.

Gravé par BOÈCE A BOLSWERT.

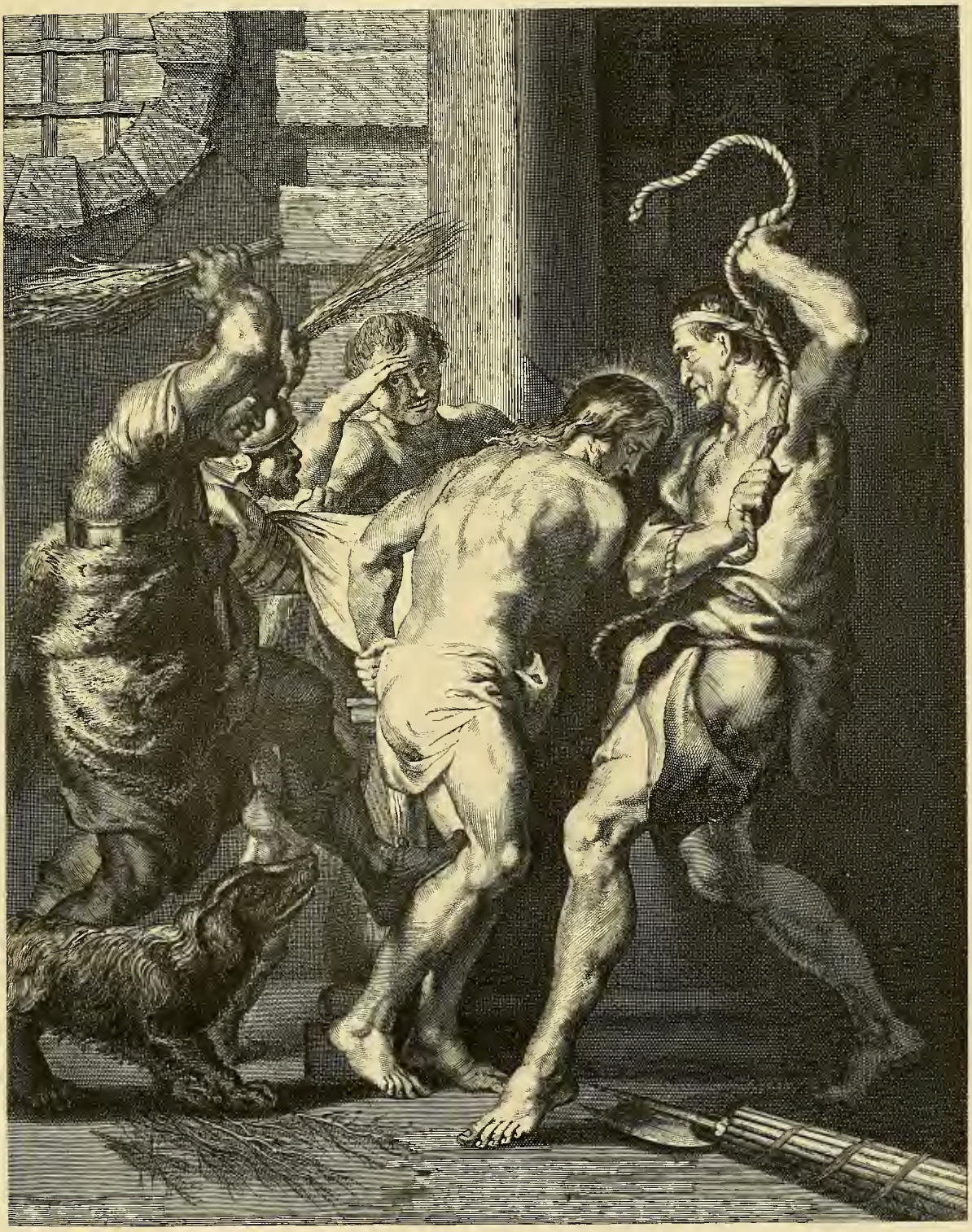
PL. 91.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVES.

Gravé par PIERRE DE BAILLIU.

PL. 92.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA FLAGELLATION.

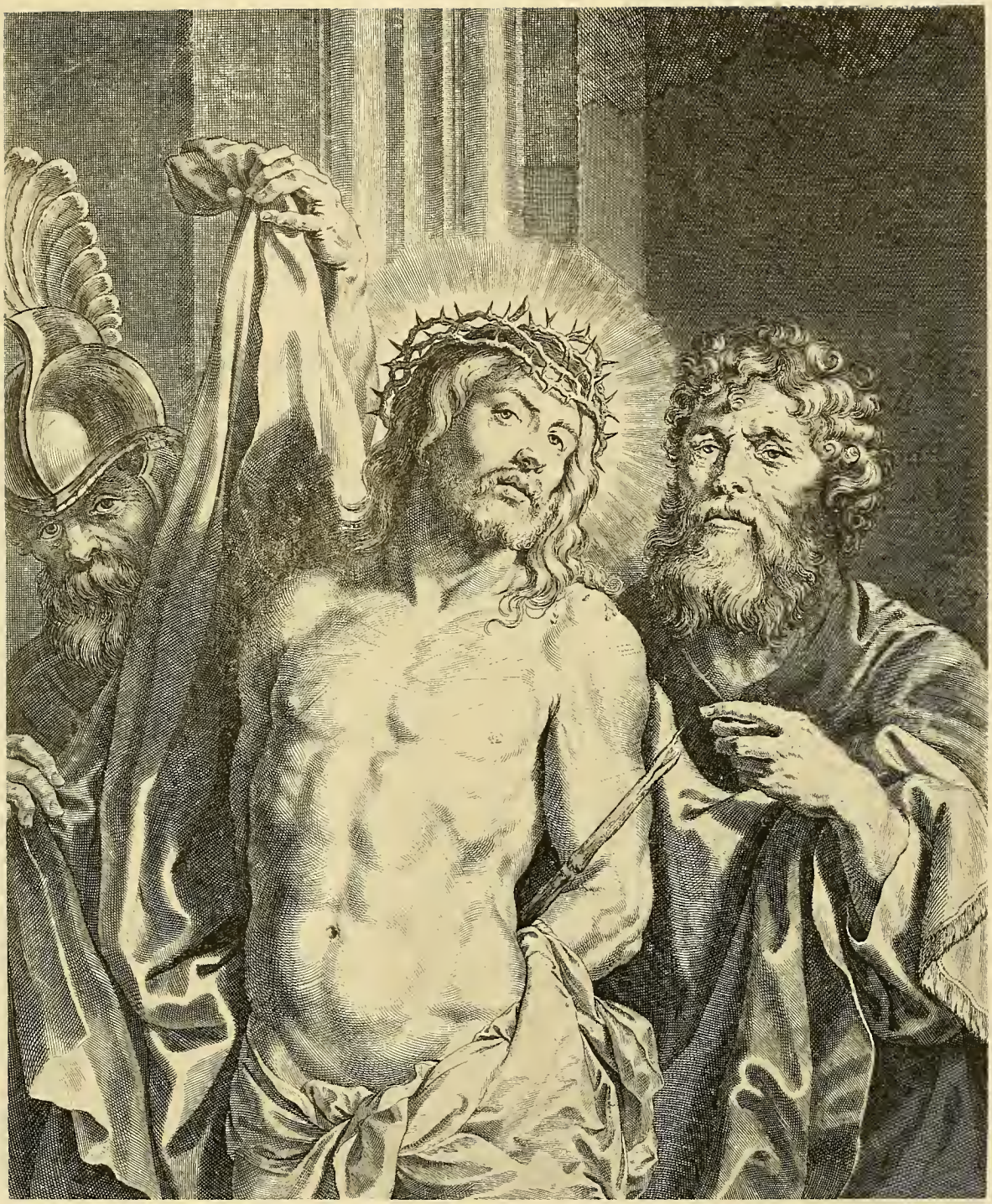
Gravé par PAUL PONTIUS.

PL. 93.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES.

Gravé par P. DANNOOT.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

ECCE HOMO.

Gravé par CORN. GALLE.

PL. 95.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

JÉSUS-CHRIST DEVANT PILATE.

Gravé par NIC. LAUWERS.

PL. 96.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE PORTEMENT DE LA CROIX.

Gravé par PAUL PONTIUS.

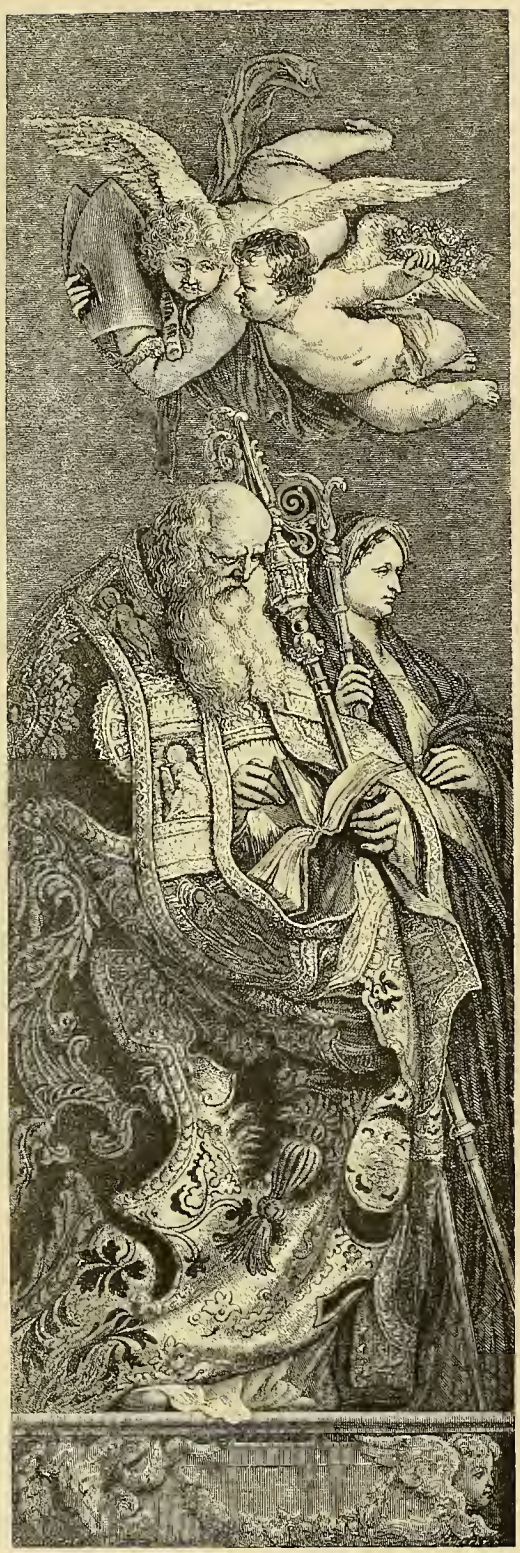
PL. 97.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ÉRECTION DE LA CROIX.

Gravé par J. B. MICHIELS.

Pl. 98.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

St. Éloi & Ste. Walburge. Ste. Catherine & St. Amand.

*(Revers des volets de l'*Érection de la Croix.)

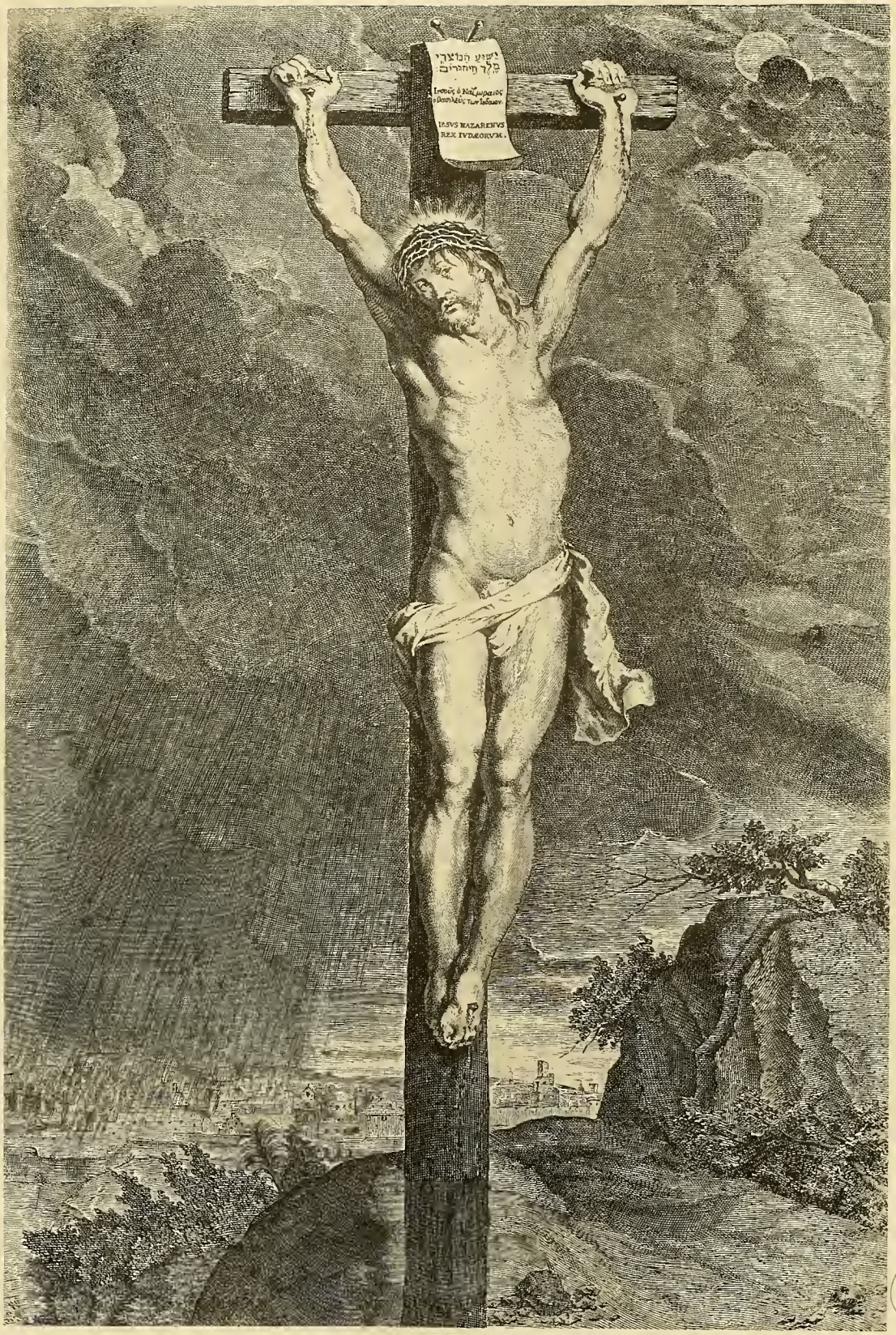
Gravé par HEBERT.

L'ÉRECTION DE LA CROIX.

(Esquisse du panneau central et de l'intérieur des volets).

Gravé par J. WITDOECK.

PUB LIBR

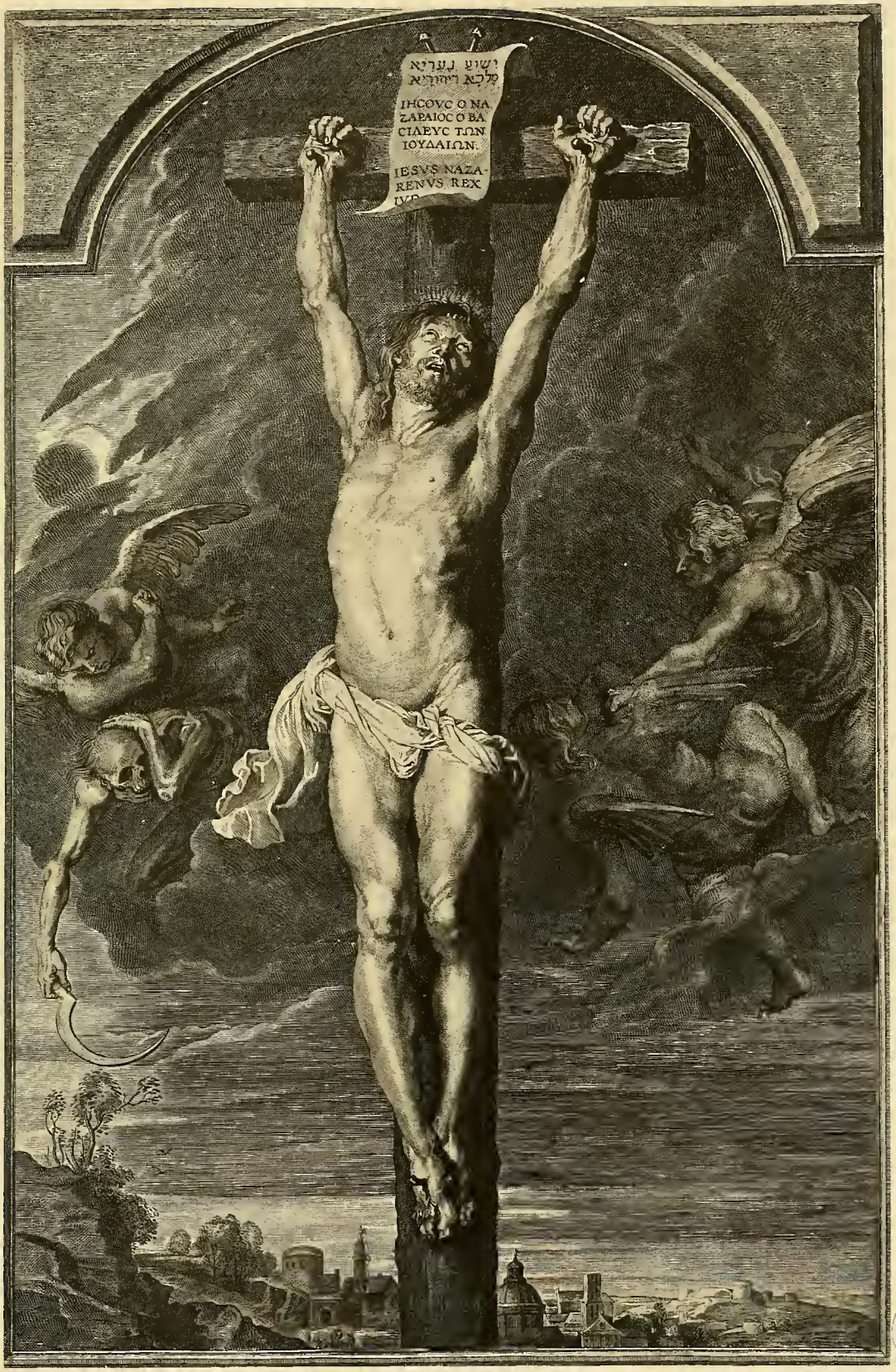


BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST EN CROIX.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

PL. 101.

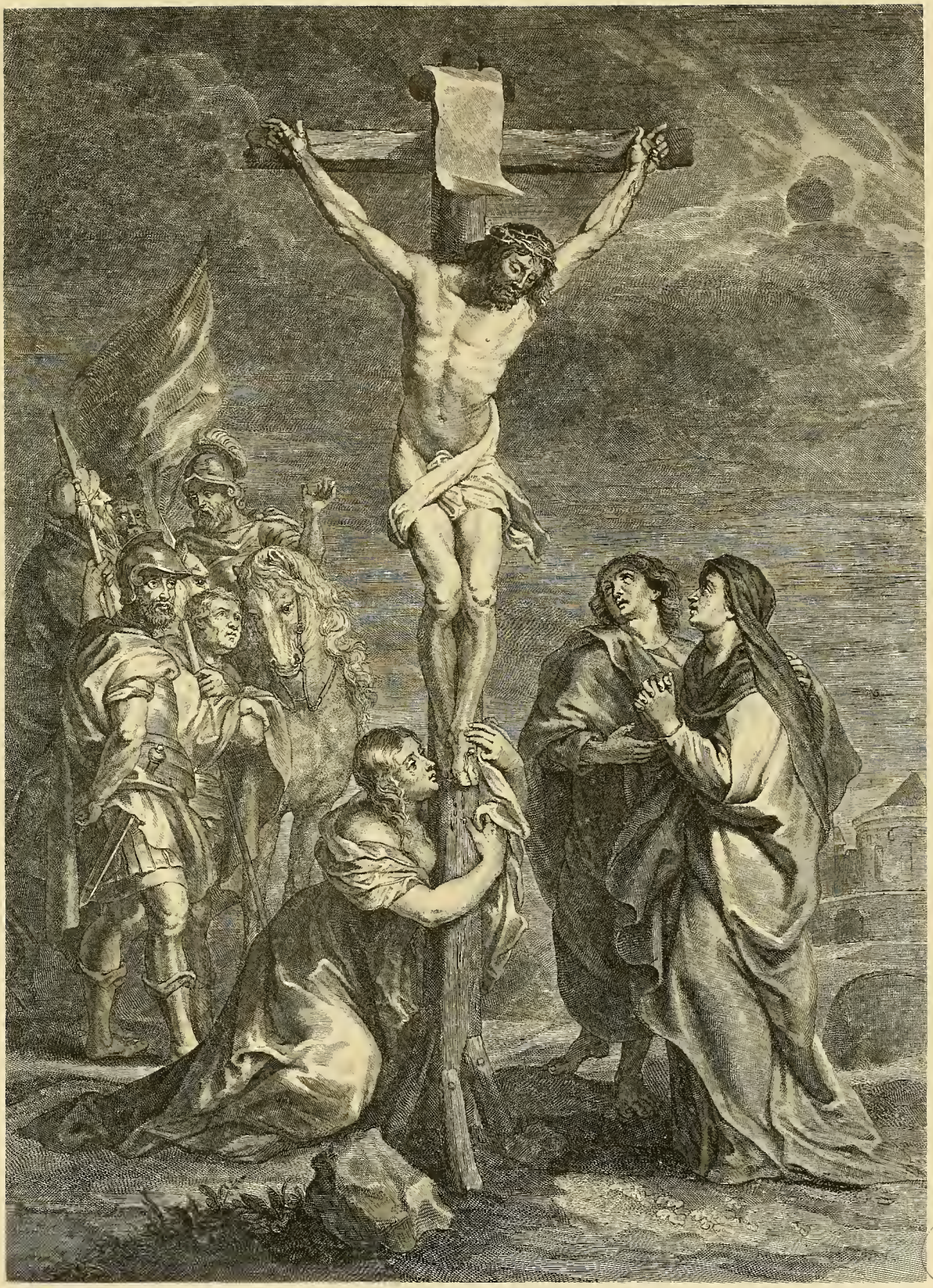


BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST EN CROIX.

(Le Christ au coup de poing.)

Gravé par PAUL PONTIUS



BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST EN CROIX.

RECOMMANDANT SA MÈRE A ST. JEAN.

Gravé par JACOB NEEFFS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST EN CROIX

AUQUEL ON PORTE UN COUP DE LANCE.

Gravé par BOÈCE A BOLSWERT.

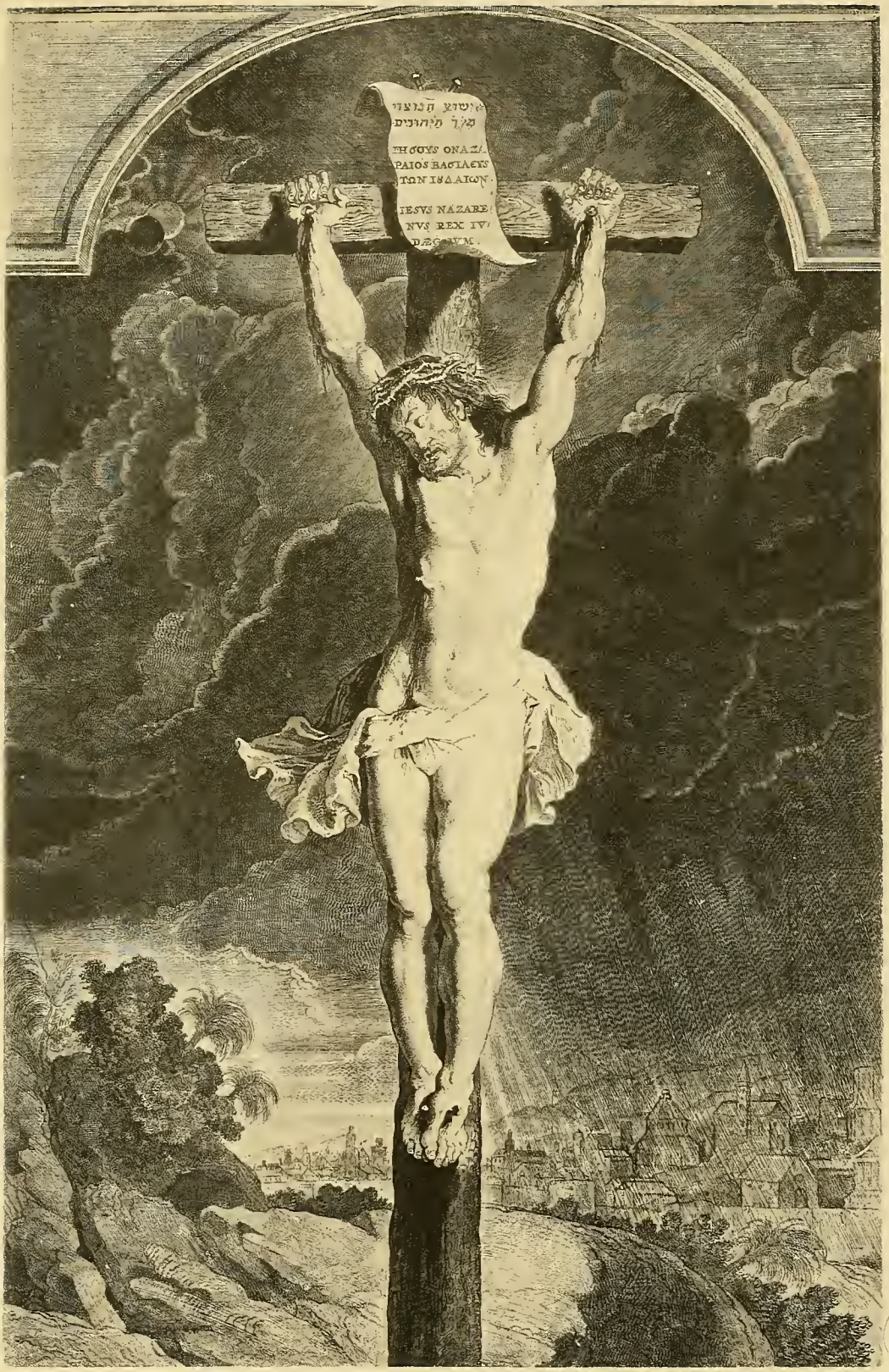
PL. 104.

BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

LE CHRIST MORT SUR LA CROIX.

Gravé par FERD. PILOTY.

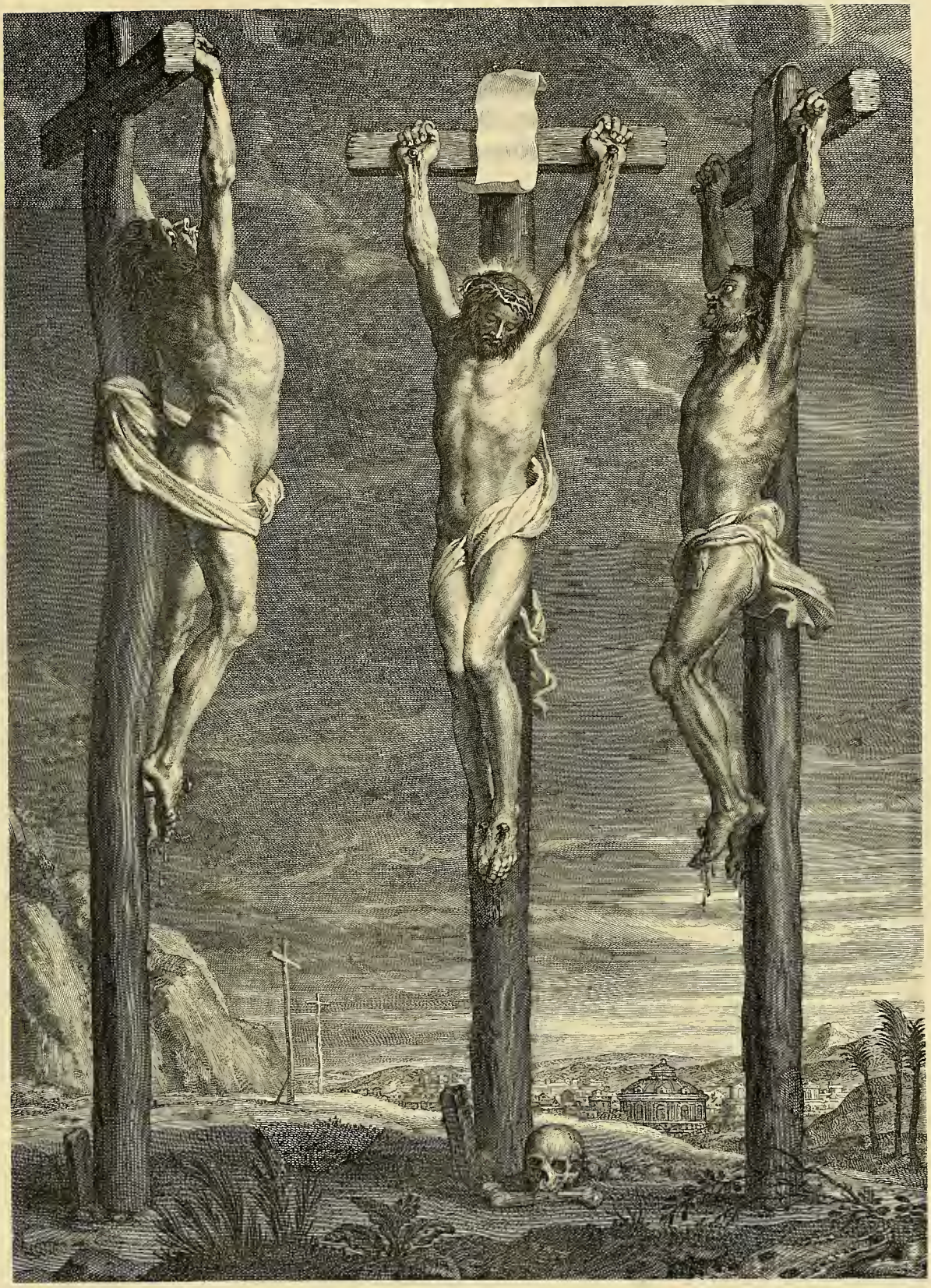
PL. 105.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST MORT SUR LA CROIX.

Gravé par P. VAN SOMPELEN.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST MORT SUR LA CROIX

ENTRE LES DEUX LARRONS.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 107.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA DESCENTE DE CROIX.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

PL. 108.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

La Visitation. La Présentation au Temple.

Côtés antérieurs des volets de la Descente de Croix à la cathédrale d'Anvers.

Gravé par Valentin Green.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA DESCENTE DE CROIX.

Gravé par PIERRE CLOUWET.

PL. 110.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA DESCENTE DE CROIX.

Gravé par CONRAD WAUMANS.

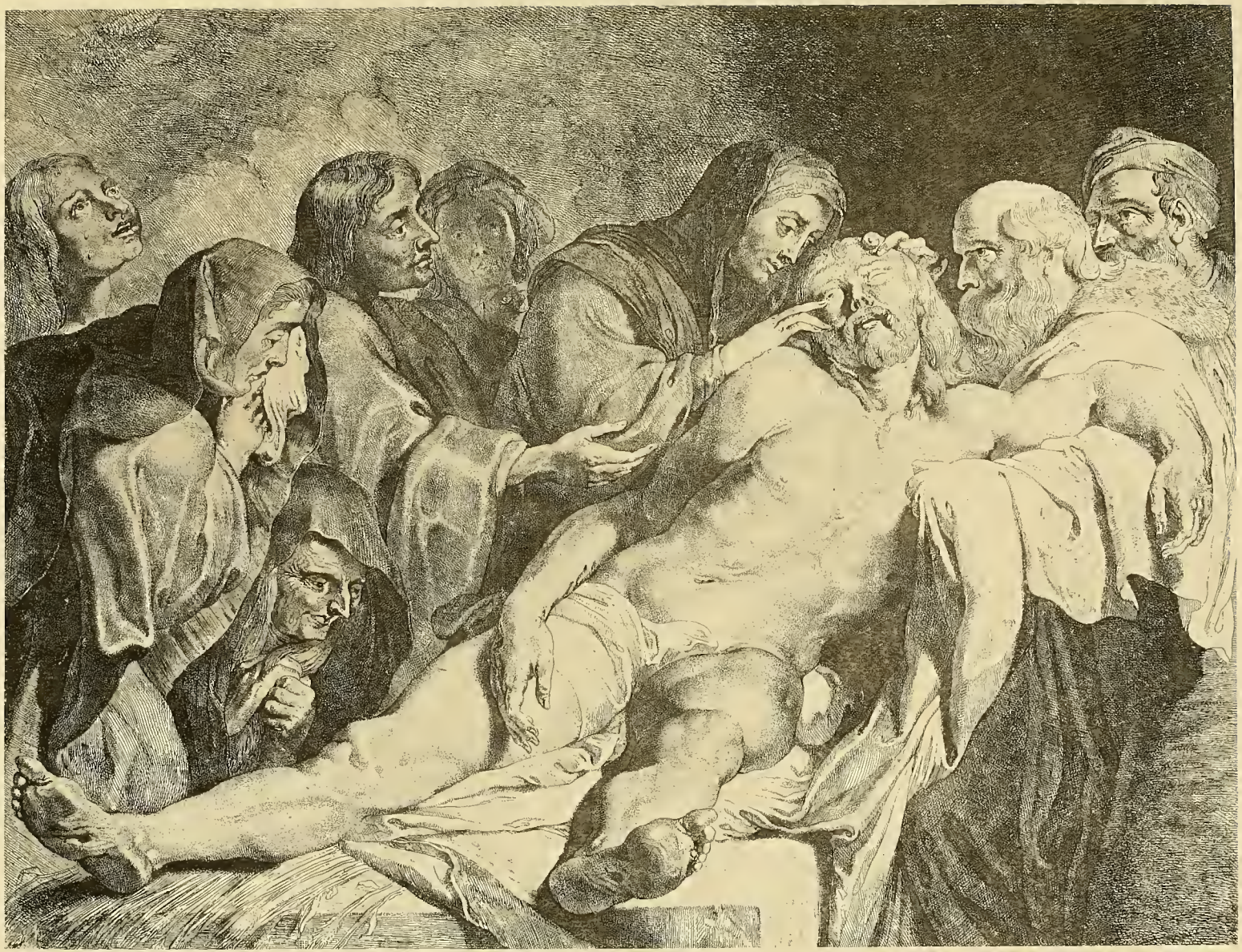
PL. III.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST MORT SUR LES GENOUX DE LA VIERGE
AVEC SAINT FRANÇOIS.

Gravé par PAUL PONTIUS.

PL. 112.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST MORT PLEURÉ PAR LES SAINTES FEMMES ET PAR ST. JEAN.

Gravé par P. SOUTMAN

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST AU TOMBEAU.

(Le Christ à la paille.)

Gravé par NIC. RYCKEMANS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA RÉSURRECTION DU CHRIST.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 115.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'APPARITION DES ANGES AUX SAINTES FEMMES.

PRÈS DU TOMBEAU DU CHRIST.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST A TABLE AVEC LES DISCIPLES D'ÉMAUS.

Gravé par W. SWANENBURG.

Pl. 117.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CHRIST A TABLE AVEC LES DISCIPLES D'ÉMAUS.

Gravé par J. WITDOECK.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'INCRÉDULITÉ DE ST. THOMAS.

Gravé par JAC. SCHMUTZER.

PL. 119.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 120.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA DESCENTE DU ST. ESPRIT.

Gravé par PAUL PONTIUS.

PL. 121.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 122.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Gravé par PAUL PONTIUS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 124.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Gravé par J. WITDOECK.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

Gravé par PAUL PONTIUS.

PL. 126.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LES QUATRE PÈRES DE L'ÉGLISE LATINE.

Gravé par CORN. GALLE

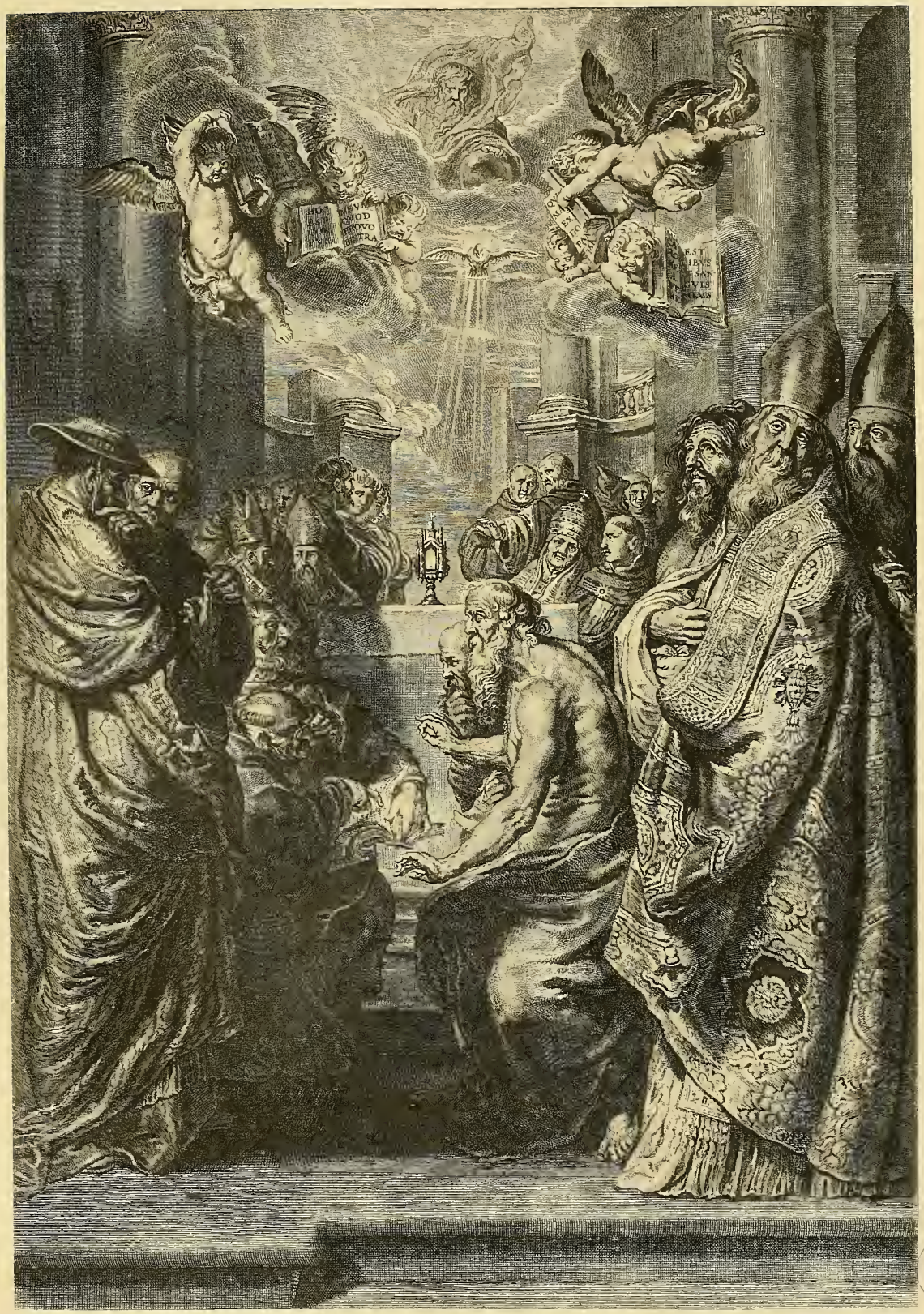
PL. 127.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LES QUATRE PÈRES DE L'ÉGLISE LATINE.

Gravé par CORN. VAN DALEN.

PL. 128.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT.

Gravé par HENRI SNIJERS.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE SACRE D'UN ÉVÊQUE.

Gravé par P. SOUTMAN.

Pl. 130.

JÉSUS-CHRIST ET LES QUATRE PÉNITENTS.

Gravé par VICTOR GREEN.

PL. 131.

LIBRARY

PUBLIC LIBRARY

INTERCESSION DE LA VIERGE.

Gravé par EGBERT VAN PANDEREN.

PL. 132.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT AMBROISE ET L'EMPEREUR THÉODOSE.

Gravé par J. SCHMUTZER.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE MARTYRE DE SAINT ANDRÉ.

Gravé par ALEX. VOET, junior.

PL. 134.

BOSTON PUBLIC

LA MORT DE SAINT ANTOINE L'ÉGYPTIEN.

Gravé par PIERRE CLOUWET.

PL. 135.

UBLIC
BRARY

SAINTE BARBE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 136.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA CONVERSION DE SAINT BAVON.

Gravé par F. PILSEN.

PUBLIC LIBRARY

LE MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.

Gravé par GUILLAUME DE LEEUW.

PL. 138.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE COURONNEMENT DE SAINTE CATHERINE.

Gravé par PIERRE DE JODE.

PL. 139.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINTE CATHERINE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 140.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINTE CÉCILE JOUANT DU CLAVECIN.

Gravé par J. WITDOECK.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE.

Gravé par P. J. TASSAERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE REÇOIT LES STIGMATES.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE (DE PAULE) REÇOIT
L'ENFANT JÉSUS DES MAINS DE LA VIERGE.

Gravé par MICHEL LASNE.

PL. 144.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE REÇOIT L'ENFANT JÉSUS DES MAINS DE LA VIERGE.

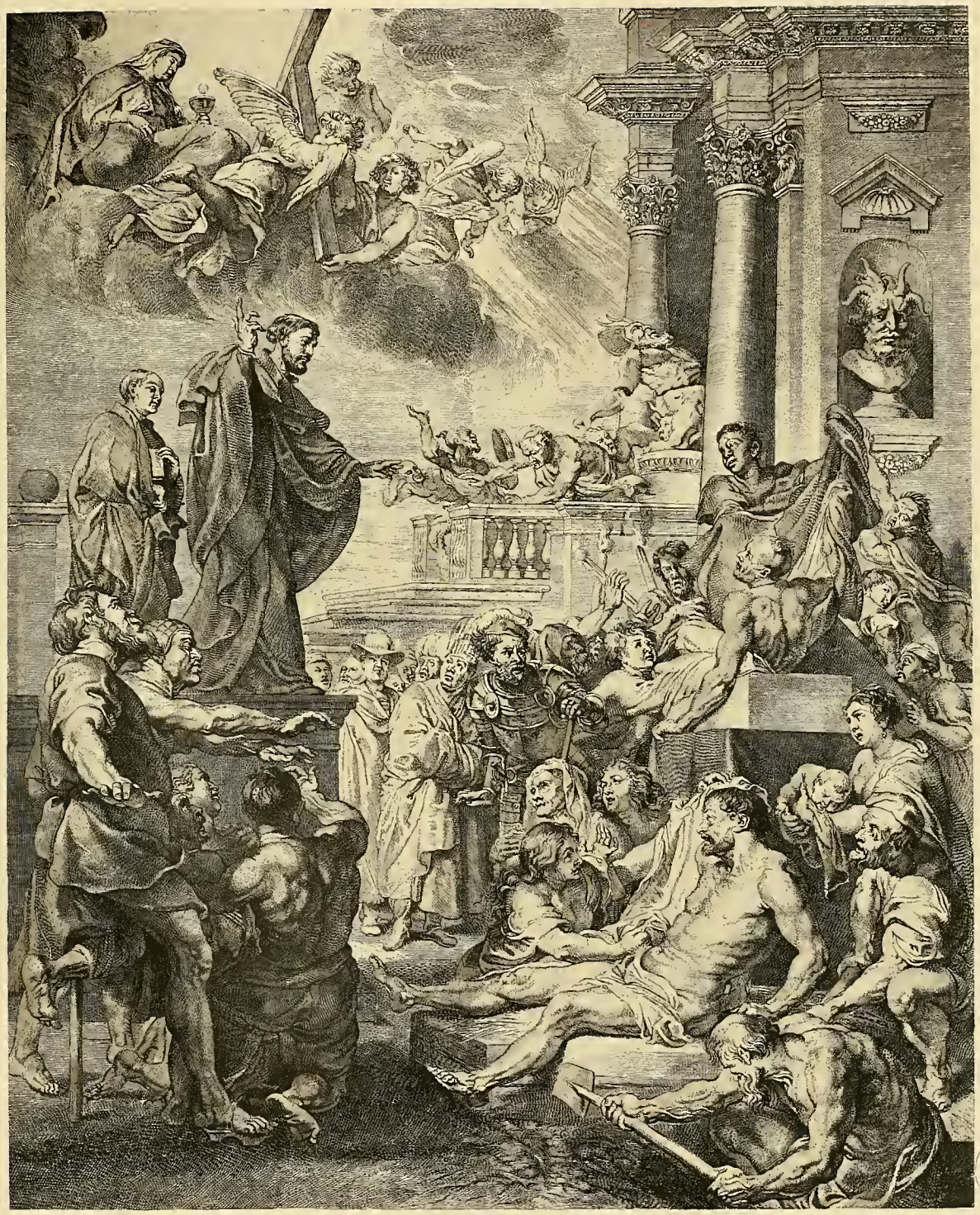
Gravé par CORN. VISSCHER.

PL. 145.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LA DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

Gravé par COLLEYE.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

LES MIRACLES DE SAINT FRANÇOIS XAVIER.

Gravé par MARINUS

Pl. 147.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT FRANÇOIS XAVIER DEBOUT DEVANT UN CRUCIFIX.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

PL. 148.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON.

Gravé par CARL FEEDERLE.

PL. 149.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINTE HILTRUDE.

Gravé par un Anonyme (THÉOD. GALLE exc.)

PL. 150.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT IGNACE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

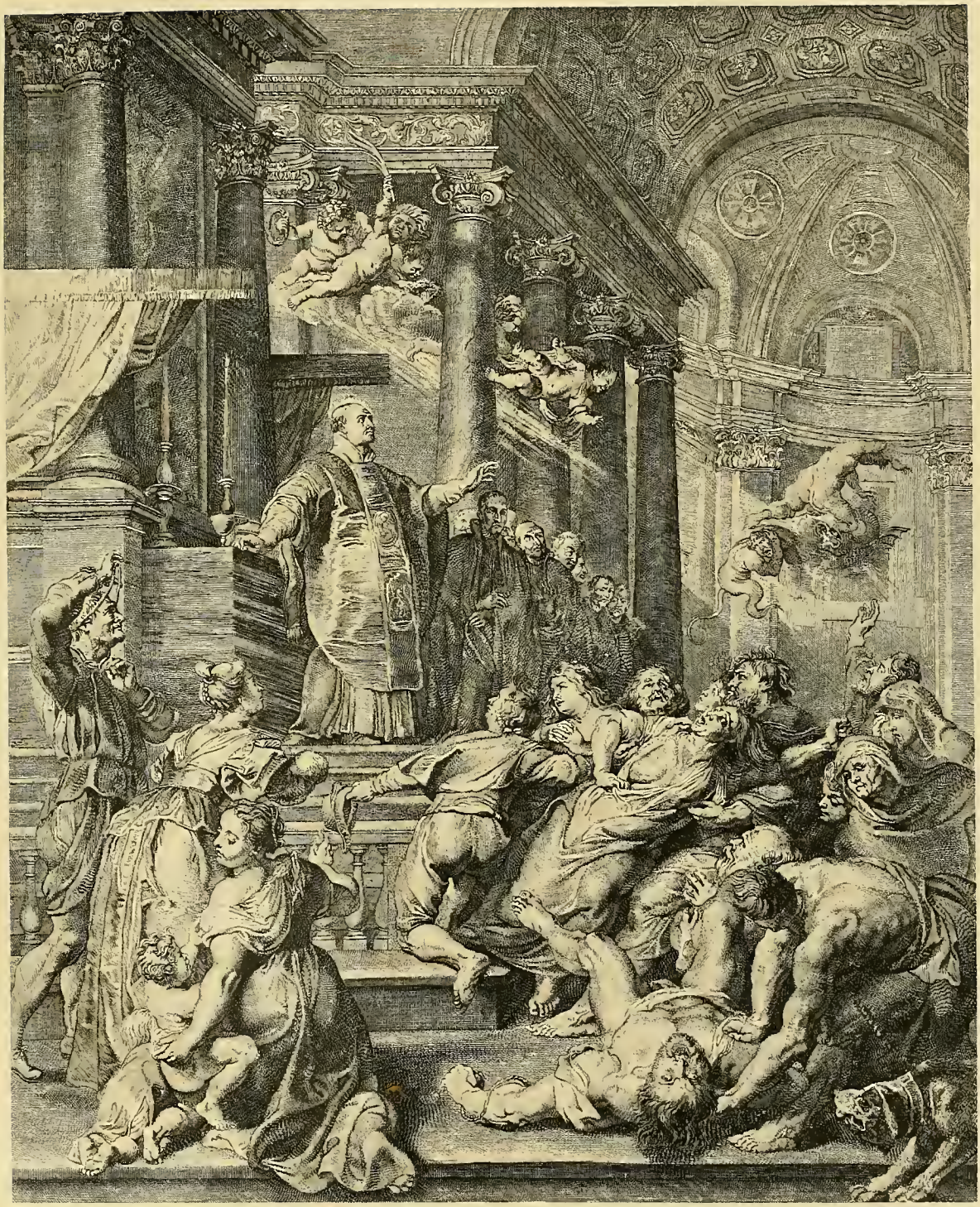
PL. 151.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT IGNACE.

Gravé par un Anonyme (GASP. HUBERTI exc.).

PL. 152.

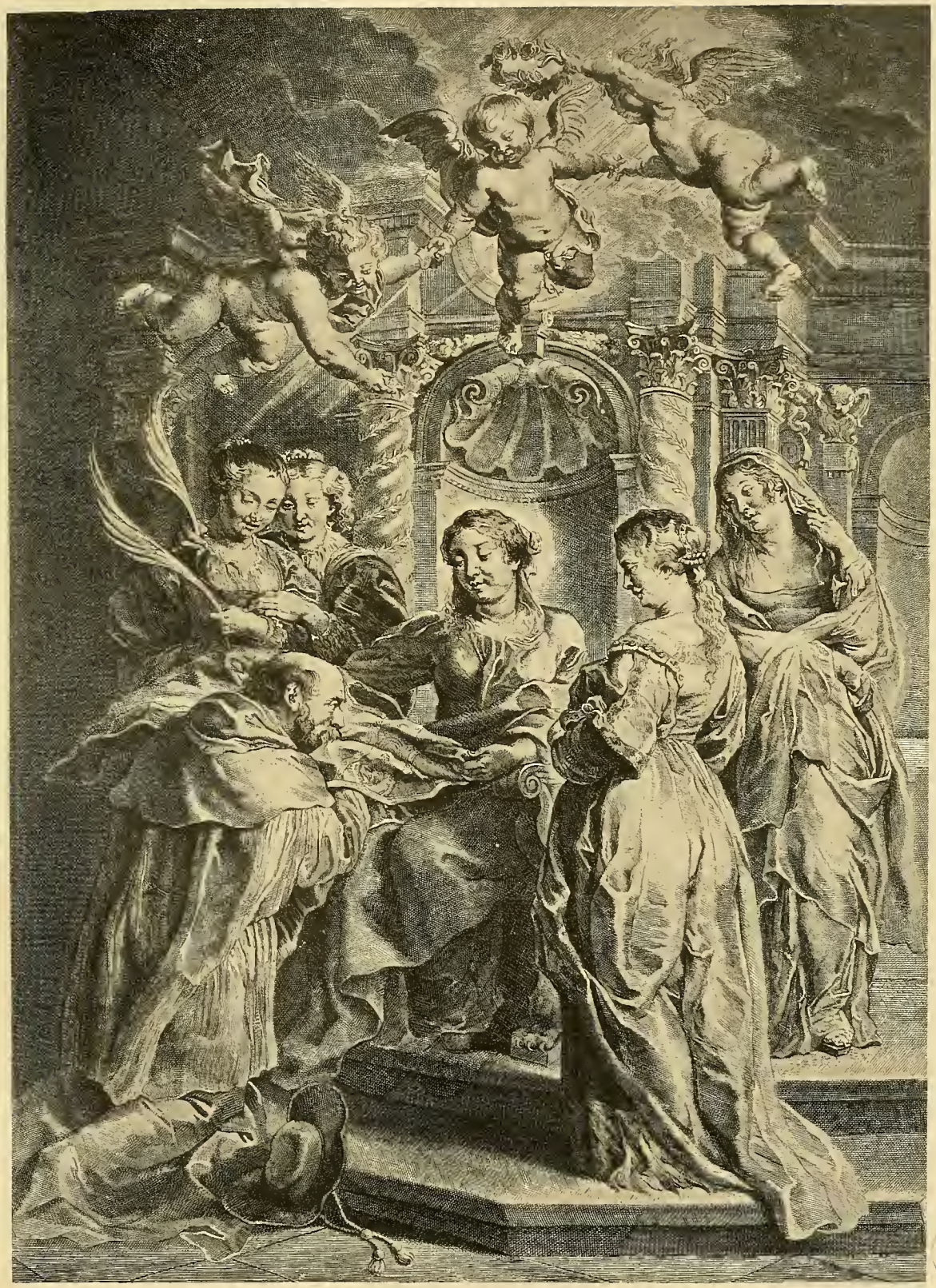


BOSTON PUBLIC LIBRARY

LES MIRACLES DE SAINT IGNACE.

Gravé par MARINUS.

Pl. 153.



BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT ILDEFONSE REÇOIT LA CHASUBLE DE LA MAIN DE LA VIERGE.

Gravé par J. WITDOECK.

L'ARCHIDUCHESSE
ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE
AVEC SAINTE ÉLISABETH.

L'ARCHIDUC ALBERT
AVEC SON SAINT PATRON.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Gravés par F. HARREWIJN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT JOSEPH TENANT L'ENFANT JÉSUS.

Gravé par F. DE ROY.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT JUST.

Gravé par J. WITDOECK.

Pl. 157.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE MARTYRE DE SAINT LAURENT.

Gravé par LUC VORSTERMAN.

PL. 158.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE MARTYRE DE SAINT LIÉVIN.

Gravé par CORN. VAN CAUKERCKEN.

PL. 159.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINTE MADELEINE REPENTANTE.

Gravé par un Anonyme (LUC VORSTERMAN exc.).

PL. 160.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINTE MADELEINE EN EXTASE SOUTENUE PAR DEUX ANGES.

Gravé par P. DE BAILLIU

PL. 161.

PUBLIC LIBRARY

LA CONVERSION DE SAINT PAUL.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT PÉPIN ET SAINTE BÈGUE SA FILLE.

Gravé par FRANC. VAN DEN STEEN.

PL. 163.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT PIERRE ET SAINT PAUL.

Gravé par F. PILOTY.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LE CRUCIFIEMENT DE SAINT PIERRE.

Gravé par ERNST THELOTT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINT ROCH INTERCÉDANT POUR LES PESTIFÉRÉS.

Gravé par PAUL PONTIUS.

PL. 166.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

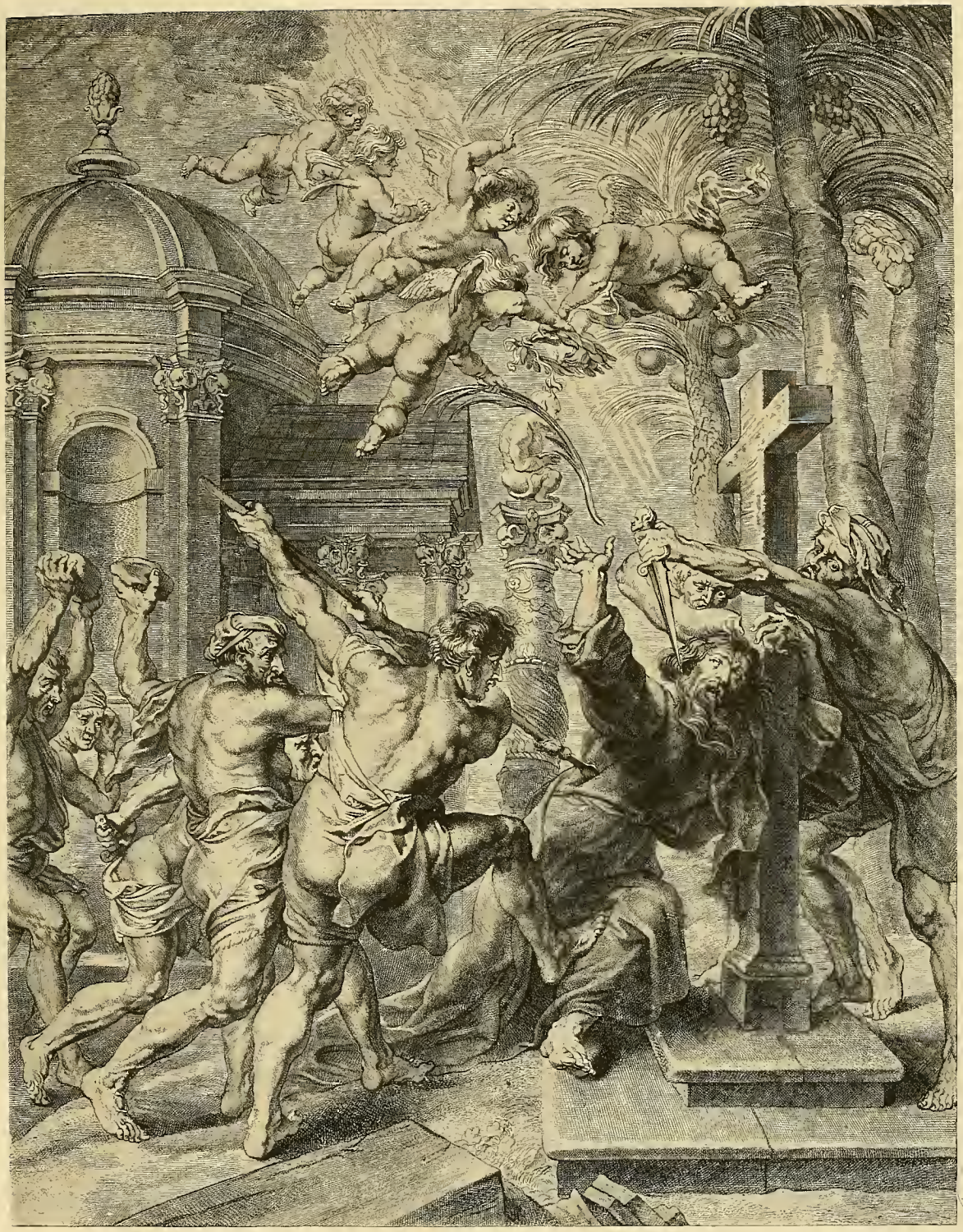
SAINTE THÉRÈSE PRIANT POUR LES AMES DU PURGATOIRE.

Gravé par SCHELTE A BOLSWERT.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

SAINTE THÉRÈSE A GENOUX DEVANT JÉSUS-CHRIST.

Gravé par A. CARDON.



PUBLIC LIBRARY

LE MARTYRE DE SAINT THOMAS.

Gravé par JAC. NEEFFS.

PL. 169.

PUBLIC LIBRARY

LE MARTYRE DE SAINTE URSULE ET DE SES COMPAGNES.

Gravé par P. SPRUYT.

Pl. 170.

3 9999 06662 479 0